ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

العدد 10

(ربيع 2004)



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

10



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ ١٧ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣ ١٧

ثقافات

- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.
- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

العدد ١٠ - ربيع ٢٠٠٤



الغلاف الأول

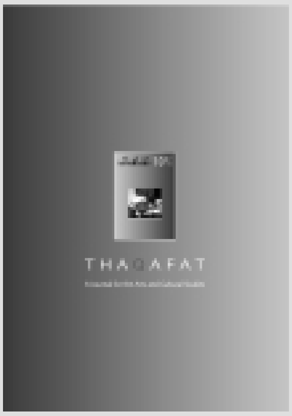
لوحة للفنان عبدالله يوسف / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

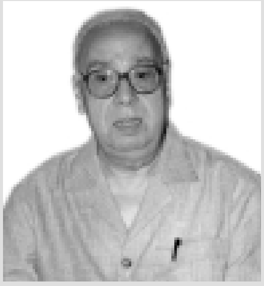
سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

سماح الحمّامي



الغلاف الأخير



5



126



174

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب - جامعة البحرين

ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير - مملكة البحرين

البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠

موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المـوزعـــــون

SAUDI ARABIA	**المملكة العربية السعودية**
AL WATANIA CONS. DIST	الشركة الوطنية الموحدة
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565	ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
TEL: 47820000	هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
KUWAIT	**دولة الكويت**
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO	شركة الخليج لتوزيع الصحف
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT	ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
TEL 4816885, FAX 4841026	هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦
QATAR	**دولة قطر**
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.	دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR	ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
TEL 4661282 , FAX 4661865	هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥
EGYPT	**جمهورية مصر العربية**
AL AHRAM DIST. AGENCY	مؤسسة الأهرام للتوزيع
AL JALA A AVENUE , CAIRO	شارع الجلاء – القاهرة
TEL: 5747044	هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
JORDAN	**المملكة الأردنية الهاشمية**
JORDAN DIST. AGENCY	شركة وكالات التوزيع الأردنية
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN	ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152	هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢
LEBANON	**لبنان**
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.	المؤسسة العربية اللبنانية
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE	ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
TEL: 743710-742993, FAX: 741652	هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢
YEMEN REPUBLIC	**الجمهورية اليمنية**
AL KAID TRADING AGENCIES	محلات القائد التجارية
P.O.BOX 3084, HODEIDAH	ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
TEL: (967-3)217444-217745	هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥
SULTANATE OF OMAN	**سلطنة عمان**
AL-ATTAA DISTRIBUTION	العطاء للتوزيع
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130	ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
TEL: 597456-591399, FAX: 593200	هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠
SYRIA	**الجمهورية العربية السورية**
DAMASCUS	
AL-MADA PUBLISHING COMPANY	شركة المدى للنشر
P.O.BOX 7366	ص.ب ٧٣٦٦
TEL: 2322275, FAX: 2322289	هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
U.A.E	**الإمارات العربية المتحدة**
EMIRATES MEDIA	الإمارات للإعلام
P.O.BOX 791, ABU DHABI	ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
TEL: 451601 - 455555	هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

المَا بَعْد..

(ربما أَلِف بعض القراء مني أن أكتب مقدمة مجلة «فصول» تحت عنوان ثابت هو «أما قبل». ولكنني سأخالف هنا عن نظامي السابق لأكتب هذه المقدمة تحت هذا العنوان المضاد)

عز الدين إسماعيل *

تأخذ السابقة «post» في اللغات الأوربية الأوسع انتشاراً وضعاً ملحوظاً في كثير من الصيغ الاسمية لتكسبها بعداً تاريخياً. وعلى سبيل المثال، إذا كانت الفلسفة الألمانية الحديثة، ومن ثم الفلسفة الغربية بعامة، قد عرفت فيلسوفاً كبيراً ومؤثراً مثل «كنط»، فقد أصبحت فلسفته التي طرحها في أعماله المختلفة تسمى «الكنطية». وقد درجنا على ترجمة السابقة post إلى عبارة «ما بعد». وحين تُستخدم هذه السابقة في تلك اللغات بأن ترد سابقةً لمسمى ما مثل post-kantism، أي «ما بعد الكنطية» فإنها توجه التفكير إلى حقبة زمنية تالية للحقبة التي راجت فيها فلسفة «كنط» وكانت لها فيه السيادة؛ ولكنها تعني كذلك أن هناك فلسفة أخرى متعلقة بهذه الفلسفة ولكنها مختلفة عنها؛ إنها فلسفة خارجة من عباءتها ولكنها في الوقت نفسه مجاوزة لها. وهكذا صارت السابقة «ما بعد» تدل على خاصيتين أساسيتين، ألا وهما التتابع في الزمن والتجاوز في المضمون.

وفي ضوء هذه الحقيقة يمكن تأريخ الفكر الغربي الحديث على الأقل بأنه النظرية وما بعدها: النظرية وما يخرج منها ليتبعها زمنياً ويجاوزها، مؤسساً فكراً آخر مغايراً في قليل أو كثير. وقد تبلغ المغايرة أحيانا حدّاً يظهر معه الفكر الجديد كما لو كان نقيضاً للنظرية الأولى. وفيما آلت إليه نظرية «فرويد» والتحليل النفسي على يد «لاكان» و«اللاكانية»، مثال واضح على هذا.

وقد عرفنا صيغة «ما قبل..» من خلال ترجمة السابقة «post» كما قلنا؛ أي مرتبطةً بمعالم الفكر الغربي الحديث على وجه التحديد، ومن ثم صارت دارجةً في الاستخدام مادام الأمر يتعلق بالمذهبيات الفكرية والأدبية في ذلك الفكر. ومع ذلك لم يصبح هذا الاستخدام دارجاً في بعض كتاباتنا إلا في خلال الربع الأخير من القرن

---

* أستاذ النقد في جامعة عين شمس.

العشرين حين يتعلق الحديث بتلك المذهبيات. أما قبل ذلك، أو فيما يتعلق بأوضاعنا الفكرية والأدبية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين فيبدو أننا لم نحتج إلى استخدام تلك الصيغة كما لم يحتج إليها أسلافنا الأقربون في هذين القرنين. ذلك أن «ما بعد..» تفترض دائما وجود «ما قبل»؛ أي تفترض وجود النظرية أو المذهبية التي يتمُّ في «مابعد.. تجاوزها». ولأن شيئاً من النظرية أو المذهبية لم يتحقق لدى مفكرينا ومبدعينا خلال هذين القرنين، أو لأننا لم نهتم في وقت من الأوقات بأن نعين تلك النظريات أو المذهبيات، لم يكن هناك «ما قبل» حتى يكون هناك «ما بعد». إن منهجنا في التفكير لا يعترف بالتواصل حتى وإن قام هذا التواصل على أساس الاختلاف والتجاوز. كل مفكر أو مبدع يغلب على ظنه، ويشكل سلوكَه الفكري، أو يوجه نشاطَه الإبداعي أنه هو بادىء الأشياء؛ ومن ثم كان هناك دائماً «ما قبل» ولم يكن هناك «ما بعد..» لم يكن هناك «ما بعد الكواكبي» مثلا، أو «ما بعد الأفغاني» أو «ما بعد العقاد – أو العقادية»، أو «ما بعد طه حسين –أو الطاهوية» أو حتى «ما بعد القطبية» نسبةً إلى سيد قطب. وما كتبه محمد مندور عن «الشعر بعد شوقي» وإن كان يتعلق بالتتابع الزمني يظل بعيداً عن فكرة التحليل الذي نحن بصدده.

وقد يطرح السؤال نفسه: لماذا لم تتمثل ظاهرة الماقبل و المابعد في حياتنا العقلية على غرار ما تمثلت في الثقافة الغربية؟

ومع أننا قدمنا وشيكاً ما يصلح إجابةً عن هذا السؤال فإن هناك مَنْ قد يطرح علينا تفسيراً آخر يرى السبب كامناً في حقيقة أن حياتنا العقلية الحديثة لم تعرف الفلاسفة أو المفكرين الكبار الذين يؤسسون الفكر النظري أو ينقضون ما سبقهم من نظريات بنظريات مغايرة ومجاوزة، على غرار ما تمثل في تراثنا لدى الكندي ومسكويه وابن سينا وابن رشد والغزالي وابن خلدون..إلخ.، وأنه لذلك لم تظهر لدينا النظريات أو المذاهب الفكرية التي تستقطب النشاط العقلي في زمنها، فضلاً عن أن يكون لها امتداد في الفكر التالي لها، سواء أكان هذا الفكر موافقاً لها أو معارضاً.

وليس من هدفي في هذه المقدمة أن أستقصي البحث في أسباب هذه الظاهرة، أو أن أطرح فرضاً جديداً لتفسيرها، بل أترك هذا للباحثين في تاريخ الفكر العربي، وأعود مرة أخرى إلى السابقة «ما بعد..»، وعلى وجه التحديد في صيغة من الصيغ المألوفة في الثقافة الغربية المعاصرة، ألا وهي صيغة «ما بعد الحداثة»، التي صارت مألوفة كذلك في الكتابات العربية المعاصرة.

وصيغة «ما بعد الحداثة» **postmodernism** صيغةٌ تحمل مفهوماً اصطلاحياً أثار كثيراً من الجدل في محاولة تحديده. ولكننا نلاحظ مبدئياً أنه يشير إلى شيء سابق، ألا وهو «الحداثة». ومن هنا يمكن أن يقال إن هذا المصطلح في أبسط أشكال استخدامه يشير إلى طراز الثقافة الغربية في القرن العشرين الذي جاء على نحو مباشر عقب ثقافة «الحداثة». ويرى كثيرون أن حقبة «ما بعد الحداثة» في أوربا ترتبط في بدايتها باستخدام الأسلحة الذرية، وبما أعقب ذلك من تطور سريع في عالم التكنولوجيا.

وإذا كانت الحداثة قد أقامت مشروعها العام على أساس التوجهات المضادة للموروث التقليدي في الأدب الحديث والفن بعامة، فإن «ما بعد الحداثة» جاءت لتمتد بهذه التوجهات إلى حدها الأقصى. وفي هذا تظل اتجاهات «ما بعد الحداثة» متوافقةً على نحو ما مع ثقافة «الحداثة» وإن لم تكن في هذا متطابقةً معها. لكن «ما بعد الحداثة» تعني كذلك التحول عن أعراف كثيرة كانت قد صارت مألوفة خلال حقبة «الحداثة» والقطيعة معها. في حقبة «الحداثة»– على سبيل المثال–كانت موضوعات مثل العبث **absurdity** والاغتراب **alienation** والآخر **the other**، تمثل محاور أساسية في ثقافة تلك الحقبة، ولكنها مازالت تظهر على نحو أو آخر في أدب «ما بعد الحداثة». هذا جانب.أما في الجانب الآخر فإننا نجد أن اتجاهات «ما بعد الحداثة» لا تقتفي أثر محاولة الحداثة خلق رؤية

متماسكة للعالم وموحدة، من حالة التشظي التي يتسم بها الوجود. إنها- على خلاف ذلك - تأنس إلى فكرة أن المعنى غير قابل للتحديد، كما تأخذ بفكرة لا مركزية الوجود. ومن هنا أخذ كتاب رواية «ما بعد الحداثة» يتلاعبون بالأعراف المعهودة لفن الرواية.

ومن جانب آخر جرت مناقشة «ما بعد الحداثة» على أساس من ثقافة المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، التي يغلب على الحياة فيها الطابع الاستهلاكي؛ فهذه الثقافة، وفقاً لما يذهب إليه بعض المنظرين- تتألف من تجارب وصور متشظية ومبعثرة، تصَّوب نحو المرء من خلال وسائل الاتصال الإلكتروني المختلفة؛ وهي في الغالب صور ينقصها العمق والأصالة.

ومن خلال مناقشات كهذه المناقشة بدت نزعة «ما بعد الحداثة» معارضةً للقيم الثقافية التقليدية، كما أن هذه النزعة اختلطت في الأغلب الأعم بسبب هذه المواقف المعارضة بمشروع «ما بعد البنيوية» **poststructuralism** النظري والنقدي، الذي يشترك مع هذه النزعة في هذه الخاصية.

وعلى هذا الأساس صارت نزعة «ما بعد الحداثة» تمثل حقبة زمنية مازالت ممتدة حتى وقتنا الراهن، كما تمثل توجهاً فكرياً (وإن شئت إيديولوجياً) خاصاً، يتجلى على مستوى الإبداع الفني والأدبي والثقافي بوجه عام. ومع ذلك يظل من المهم أن نلاحظ كذلك أن صفة «ما بعد الحداثة» لا تصدق على كل الأعمال الثقافية التي ظهرت في العالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية ضربة لازب. وكذلك الشأن فيما يتعلق بواقعنا الثقافي الراهن، حيث لا تشغل الأعمال ما بعد الحداثية كل الساحة، فما تزال الأعمال الحداثية، بل ما قبل الحداثية كذلك، تشغل الحيز الأوفى من هذه الساحة.

والآن، ما الذي خالفت فيه نزعة «ما بعد الحداثة» ما سبقها من حداثة؟

بصفة مبدئية قوضت نزعة «ما بعد الحداثة» الأعراف الأدبية القارة في النظرية الأدبية، لا قبل الحداثة فحسب، بل فيما كرسته الحداثة نفسها من أعراف.

لكن «ما بعد الحداثة» قوضت كذلك شيئاً آخر، ألا وهو ذلك التمييز بين ثقافة النخبة وثقافة عامة الناس؛ فليست هناك ثقافة عليا وثقافة دنيا، ولكن هناك ثقافة تمتزج فيها كل الروافد. ولا يقل أهمية عن هذا أن «ما بعد الحداثة» قوضت الحدود الفاصلة بين الأجناس الفنية وما يرتبط بكل منها من تقنيات خاصة؛ فاختلطت تقنيات المسرح بتقنيات الرواية، واختلط السرد الروائي بتقنيات الشعر. ويشار في النظرية الغربية إلى «جورج لويس بورجيز»- ضمن كثيرين آخرين - على أنه يمثل في أعماله هذا التوجه «لما بعد حداثي».(وربما كان «توفيق الحكيم» في مشروعه الذي سماه «الرواية» مرهصاً بهذا التوجه في أدبنا المعاصر). ومنذ التسعينات الأولى من القرن الماضي لقيت دعوة تقويض الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية صدى لدى فئة من الكتاب والكاتبات العرب، يأتي في مقدمتهم «إدوار الخراط»، الذي نظّر كذلك لهذا التوجه في «الكتابة عبر النوعية».

ويلاحظ أنه في الأعمال التي قدمها كتّاب ما بعد الحداثة، سواء في الأدب العربي أو في غيره من الآداب المعاصرة، لا يكون من السهل دائما القول بما إذا كان ما يقرؤه المرء سيرةً ذاتيةً أو تاريخاً أو روايةً أو صوراً تأمليةً..الخ. والمنطلق الأساسي في فكر هؤلاء الكتاب هو أن ما استقر عبر الزمن في النظرية والممارسة على السواء من فروق نوعية بين هذه الأجناس ليس سوى فروق مصطنعة. كذلك فإن التشظي البادي في العالم على كل المستويات يؤذن بتشظ مماثل في تلك الأعمال؛ فلا ينبغي أن نخدع أنفسنا بأن نفرض الوحدة والتكامل والتماسك على ما هو متعدد ومنقوص ومشتت.

وأياً كان الموقف النقدي من هذا التوجه فالمهم أننا استطعنا أخيراً في نهايات القرن العشرين أن نستخدم صيغة «ما بعد»، لا محاكاةً لما يتحدث به الكتاب في الغرب عن واقعهم الثقافي الخاص، بل مرتبطةً هذه المرة بممارسةٍ نظريةٍ وعمليةٍ في واقعنا الثقافي الراهن؛ وأعني بهذا «ما بعد الحداثة».■





● مقطع من لوحة للفنان **عبدالله يوسف** / البحرين.



اتساع فجوة الفقر

في ظل وعي أمريكا بالعولمة

فؤاد شهاب *

العولمة عملية Process دائمة سعى إليها عن – عمد الأقوياء – عبر التاريخ، ومارسها الضعفاء والفقراء عبر مرحلة الحدود المفتوحة من تاريخ العالم، ثم عبر التسلل من الحدود المغلقة لتعاني أوروبا الموحدة الغنية مشكلة معقدة اسمها مشكلة المهاجرين. لقد أصدر الأوربيون عدداً لا يحصى من القوانين لسد الثغور في أسوار حدودهم أمام ممارسة الفقراء للعولمة، حتى أن عولمة الفقراء أو الهجرة من بلاد الفقر إلى بلاد الغنى صارت مأساة للدول الغنية التي فشلت قوانينها في منع ما أطلق عليه زالهجرة غير الشرعيةس. ولقد صار بعض هذه القوانين الأوروبية الحديثة ضد حقوق الإنسان، وخاصة قوانين اللجوء السياسي. لكن كيف مارس الأقوياء؛ الأغنياء بالضرورة، مفهوم العولمة؟ لقد مارسوه بفتح حدود الفقراء بقوة الغزو، وبقوة القوانين الدولية التي تحولت إلى مؤسسات قبل مؤسسة الجات، وقبلها مؤسساتٌ .. التعاملُ معها طوعي وإرادي، لكنه شيطاني مثل مؤسسة «البنك الدولي»، و«صندوق النقد الدولي» ثم مؤسسة غير مرئية لكنها شديدة الدمار: إنها مؤسسة الإقراض. لقد بدأت هذه المؤسسة بممارسة دورها في إلغاء الحدود وسيطرة الغني على الفقير منذ القرن التاسع عشر، عندما تم إقراض حاكم مصر «الخديوي إسماعيل» قروضاً بلغت ١٠٠ مليون جنيه، ترتب عليها تسليم مصر كلها للأوربيين تحت إدارة احتلال إنجليزي وسيطرة فرنسية على قناة السويس. وهذه «القناة» رمز آخر للعولمة عبر الاستثمار الأجنبي الذي يتميز باستراتيجية أنانية، دفع ثمنها عشرات الآلاف من عمال السخرة المصريين.

---

* باحث أكاديمي – رئيس قسم العلوم الاجتماعية بجامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله أحمد** / البحرين.

مـا نـريـد قـولـه إن الـعـولمة عـمـلـيـة مستـمـرة عبر الـتـاريخ، تخضـع لـقـوانين الجاذبيـة المغنـاطيسيـة، أو لقوانين الضغط العالي والمنخفض التي تحرك الرياح. وقد رأينا كيف يزحف الفقراء نحو الأراضي الغنية زحفاً لم يسجله التاريخ بسبب الحدود المفتوحة أمام عبـور الأفـراد، وزحفاً آخـر معـاصـراً يسجـلـه الـتـاريخ لاختراق الحدود المغلقة عبر الهجرة غير الشرعية، كما رأينا كيف يخترق الأقوياء الحدود في اتجاه مضاد بـالـغـزو المنضـم أو غـزو هـجـرات الـقـبـائل الـهـمـجـيـة، وأخيراً الـيـوم عبر كـثـير مـن الـقـوانين الـدولـيـة والمؤسسـات. إن عصـبـة الأمم ثـم الأمم المتـحـدة نموذجـان يشـمـلان تصـمـيـمـاً Design مؤقتاً لحلم العولمة، وقد صار النموذجان أداة في يد الأقوياء للعب السياسي العولمي من بُعدٍ.

المؤكد تاريخياً أن عمليـة العولمة قد سارت عبر الـعـصـور المختـلـفـة دون وعـي بـهـا، ممـا جـعـل شـعـوب الشرق تتساءل عن سر اندفاع قائد عسكري يوناني هو الإسكندر من جنوب أوروبا مجتاحاً الشرق حتى الهند. لقد قرروا أنه خرج يبحث عن «عين الحياة». نفس أهداف أبطال الملاحم الشرقية وعلى رأسها ملحمة جلجامش (الذي يحتاج وطنه الآن لعين الحياة لإنقاذ أهله من الموت المحقق). وتحرك نابليون في الشرق بادئاً بمصر، ونموذجه كان الاسكندر، لكن نابليون اكتشف حدوداً مغلقة في الشرق، فبحث عن عين الحياة في أوروبا نفسها ليشكل إمبراطوريته هناك. ومع ذلك فليس لديه أو لدى أحد حتى ذلك القرن التاسع عشر وعي بالعولمة،وإنما حلم غامض بإمبراطورية لا تغرب عنها الشمس (في نظر الأباطرة)، أو عين الحياة (في نظر الفقراء). أما مَنْ وعى ظاهرة العولمة واستخدم قانوناً ماركسياً لتحريكها، فقد كان أمريكا. إن أمريكا اكتشفت أن الحتمـي هـو الـعـولمة، ولـيس ديكتـاتـورية البروليتاريا، وأن عملية العولمة تتم تلقائياً ببطء ويمكن الإسـراع بهـا عـنـد الـوعـي بآلية حدوثهـا لـدفعهـا نـحـو الأمام. إنها نفس صياغة قانون الحتمية التاريخية طـبـقـاً لـنـظـريـة المادية الـتـاريـخـيـة Historical Materialism، لكن الغاية الحتمية في هذه الحالة هي العولمة، أما المحرك، فهو الرأسمالية بزعامة أمريكا. لقد وضعت أمريكا نفسها موضع الدولة الأم السوفيتية بشكل متدرج، فهي خلال القرن العشرين، ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى زعيمة العالم الحر، ثم هي بعد الحرب العالمية الثانية صاحبة مشروع مارشال؛ تنمية الغرب وإعادة إعماره نظير الخضوع والسماح للنفوذ الأمـريـكـي (أو الـتـغـاضـي عـن تسربـه) بـالحلـول محل الاستعمار القديم. واليوم، أمريكا القطب الواحد، وزعيمة العالم أجمع دون منازع، ورأس عملية العولمة.

إن أمريكا وحتى أول الألفية الثالثة، تمارس دور المساعد الاقتصادي بل والأخلاقي أثناء عملية دفع جذور تـواجـدهـا كـبـديل لـلاستـعـمـار الـقـديم، وهـذا مـا أطلق عليـه الـعـالم الـثـالث اسـم «الاستـعـمـار الجديـد»، ويقصد به أن تحقق أمريكا لنفسها أو لمن تحب عين ما كان يحققه الاستعمار القديم، لكن دون اللجوء إلى الاحتلال العسكري. وقد كانت إجابة أمريكا على استخدام مصطلح الاستعمار الجديد الفاضح لها، أن أحلت مصطلح «العالم الثالث» محل «العالم النامي» إهانة لهذا العالم، وتكريساً للفقر فيه. إن المدهش أن مـصـطـلـح «الاسـتـعـمـار الجديـد» بـدأ في الـتـلاشـي في العقدين الأخيرين ومعهما مصطلح «العالم النامي» ليزدهر مصطلح العالم الثالث حتى على لسان أبناء الـدول الـفـقـيرة الـتـي أنـعـم عـلـيـهـا فـقـرهـا والـسـادة الأمـريـكـان الجدد بـهـذه الـتـسـمـيـة الاصـطـلاحـيـة Conventional Denomination.

ويبدو أن تلاشي مصطلح «الاستعمار الجديد»كان بسبب عدم رؤيته للمستقبل، فقد بدأت أمريكا بإشعال الحرائق في كل مكان لتكون رجل المطافئ وتتدرب على اتخاذ الأمم المتحدة واجهة لها. والمثل بلاد البلقان وحرائقها، ثم حرائق أفريقيا التي لا تحصى (دول القرن الأفريقي وحرائقها على سبيل المثال)، وأخيراً حـرائـق آسـيـا. وفي زحـمـة الحرائـق يسـقـط الاتحاد السوفيتي، وبعده بعقد من الزمان لا أكثر يسقط برجا التجارة في نيويورك، وقلب رمز قوة أمريكا العسكرية

في البنتاجون، لينتهي الأمر بغزو أفغانستان والعراق. وبين هذا وذاك يتركز التواجد العسكري في دول بحر قزوين، وباكستان والفلبين. إنها مجرد بداية للعولمة.

وهكذا - فجأة - يعيد التاريخ نفسه، ويبدأ الاستعمار القديم الأوربي (وأحياناً الياباني) في الظهور من جديد احتكاراً أمريكياً خالصاً، وتنفق أمريكا المليارات على العمل العسكري، وتبدأ حرباً مليونيرية ضد الإرهاب؛ الشيء ذو الدلالة الخاصة على أن هذه الحرب بدأت على أرض الفقراء حتى لو امتلكوا الثروة. ألم تكن الأرجنتين ثاني متوسط دخلٍ في العالم عام ١٩٠٠، إنه شيء يكاد لا يُصدق لأنّ متوسط دخل الأرجنتين في ذلك التاريخ وصل إلى ٢٨٠٠ دولار (ودولار ذلك الزمان ثروة)، وهو الآن ٢٥٠٠ دولار (وحتى لو كان دولار هذا الزمان منخفضاً فما زال المتوسط كبيراً)، ومع ذلك هناك كوارث للفقر، حيث يموت هناك كل صباح ٥ أطفال من الجوع فضلاً عن أن ٢ مليون طفل يعانون بقسوة أمراض سوء التغذية، وهناك الآلاف الذين يبحثون عن غذائهم في أكوام القمامة. هل ثروة الأرجنتين أفادت الأرجنتين في شيء؟ اسألوا بترول العراق.

إن قطار العولمة «الواعي» إذن، والأمريكي الجنسية أعاد العولمة إلى العصر الروماني. لم يكن الرومان لديهم أدنى وعي بالعولمة، ولكنهم يتوسعون ويحطمون الحدود لنهب الثروات. لقد جعلوا مصر مزرعة للقمح لغذاء روما، بينما يموت أهل مصر من الجوع. أما الأمريكي فهو يتوسع كي يلغي حدود كل الدول ما عدا أمريكا التي يتجه لبناء سور من صواريخ على حدودها المقدسة. إنه سور رمزي كي يفرض الهيبة ويمنع اختراق الفقراء لحدودها، ثم بعد إلغاء الحدود يسيطر على ما خف حمله وغلا ثمنه ... إن الحرائق المفزعة التي تشعلها أمريكا في الكونغو الديمقراطية وساحل العاج تفتح المجال أمام الشركات الأمريكية للسيطرة على مناجم المعادن والأحجار الثمينة. أما حريق العراق، فمن أجل متعة أنف بوش الذي لا يستعمل من أنواع العطور سوى النفط (صفة وراثية في أسرته وأسرة نائبه ومستشارة أمنه القومي). وحول الحرائق قتلى الفقر المادي، وقتلى الفقر العقلي. إن خطورة إعلام العولمة هي نشر البلاهة (فقر الفكر) ،وضحايا الحروب الأهلية اللانهائية في أفريقيا قتلى الفقر العقلي العام، وما يحدث في العراق كانت بدايته فقر الفكر عند حاكم ذلك البلد.

الصورة السابقة تعني الآتي: تناقص المساعدات الأمريكية للفقراء لتوجيه الأموال للحروب من ناحية، ومن ناحية أخرى تؤدي الحرائق التي تشعلها أمريكا ببراعة تحسد عليها إلى التصحر والموت والمجاعات ومزيد من الفقر، والحيلولة بين هذه الشعوب البائسة وبين التنمية. ومن ناحية ثالثة، فإن اتجاه الثروة يتجه من الجنوب الفقير نحو الشمال الغني، أولاً عبر الشركات الأمريكية الضخمة العاملة في حقول التعدين والتصدير، وثانياً عبر الفوائد المتوالدة للقروض التي يسرقها الحكام «حكام الفقراء» على مرأى من المقترضين. وأخيراً عبر السرقات المليارية التي يمارسها هؤلاء الحكام ضد ثروات أوطانهم، بفضل مؤسسة الفساد المحمية بقوانين الشمال ما دامت تضخ أموالها أو حصيلة سرقاتها في بنوك الشمال الغني، الذي ابتدع الحسابات السرية، لغسل أموال لصوص الفقراء، مقابل حرمان الفقراء من غسل أموال مجرمي الأغنياء بإلزامهم بإصدار قوانين صارمة ومراقبة تنفيذها.

كن الثروة الأخرى هي التي تتجه نحو الشمال الغني في ظل تيار العولمة الواعي (سارق العقول، وصائد الرؤوس)، وتيار العولمة القديم والمستمر في هذا الزمان على هيئة هجرة مشروعة مرةً وغير مشروعة مرةً أخرى. إن علماء الفقراء تنفتح أمامهم الأبواب المغلقة، حتى أن أمريكا تتمنى سرقة علماء العراق بالإكراه قبل بدء الحرب ضد هذا البلد الغني الذي فُرض عليه الفقر (تماماً مثل الأرجنتين مع اختلاف في التفاصيل).

المحصلة، أن للعولمة تيارين: أحدهما رأيناه يتدفق ثروة من الجنوب الفقير نحو الشمال الغني. أما التيار

الآخر، فهو استعمار، واستثمار أناني من الشمال الغني نحو الجنوب الفقير. أحياناً يسير التياران في صالح كل من الشمال والجنوب، ولكنها مرات قليلة ومحدودة، وغالباً الموازنة النهائية لصالح الشمال. ونضرب أمثلة المنح الدراسية، والمنح المالية، ومشاريع التنمية. لكن من المؤكد أن وراء مشاريع التنمية، وجانب من المنح المالية يقف العمل المدني لشعوب الشمال. الصحيح أننا أمام عمل خيري يحسن الصورة قليلاً بقدر ما يشوهها، بمعنى أن الشمال الغني لم يفكر في مشروع مارشال جديد لأي دولة أو أي مجموعة من الدول الفقيرة، ونقصد بمشروع مارشال جديد أي مشروع يقدمه الأغنياء لإخراج إحدى الدول أو مجموعة من الدول نهائياً من نادي الفقراء إلى أي ناد بعيد عن الفقر.

هل فكر أغنياء العولمة بقيادة أمريكا (التي تجمد أموال المودعين «دون وجه حق» أمام شكوك ضعيفة جداً بأن أصحابها يقدمون مساعدة خيرية لأسر إرهابين) مرةً في تجميد الأموال المسروقة من العالم الفقير لاستخدامها في تنميته. إننا نعلم – وما خفي كان أعظم – بثروة ماركوس الهائلة، وثروة موبوتو المستحيلة التي أقل ما فيها ٢٥ مليار دولار سائلة وغيرهما الكثير. إن هذا السطو يحظى بحماية الشمال أو لنقل أمريكا. ألا يشجعون الفساد أحد أهم أسباب فقر الجنوب؟ ربما، فقد كانوا يغرون صدام حسين بالخروج بأمواله (وهي في صناديق، وليست في بنوك)، وأسرته ورجاله زطبعاً كبارهمز مع صناديق أموالهم أو حساباتهم السرية والعلنية .. الخ.

ومرةً أخرى، هل فكروا في إيجاد وسيلة لإسقاط الديون عن الفقراء دون ضرر على الدائنين؟... هل...

وهل أسئلة كثيرة لو كانت إجابتها في صالح الفقراء، فقد تكون بداية طيبة لتعديل مسار العولمة، وهو أمر حانت ساعته بسبب اتساع الهوة المتسارع بين الفقراء والأغنياء، أو بمعنى اخر انقسام العالم انقساماً مفزعاً بين جنوب شديد الفقر؛ شديد الخطر على نفسه وعلى البيئة وعلى تاريخ العالم الأخلاقي، وبين شمال غني لن يستطيع أن يتنفس هواءً نقياً لفساد البيئة، ونحن على كرة أرضية واحدة. إن تيار تدفق الثروة نحو الشمال (وبصفة خاصة الولايات المتحدة)، وتدفق الاستعمار والاستثمار الابتزازي غير الشريف نحو الجنوب يعد تياراً غير متوازن يتجه دائماً لزيادة الفقر جنوباً وزيادة الغنى شمالاً. والفقر ينتج الفساد والجريمة، وتدمير البيئة، والإرهاب. إن الأموال التي ينفقها الشمال الغني في محاربة الإرهاب، لو تم إنفاقها في برنامج مخلص للتنمية البشرية والاقتصادية في الجنوب لانتهت قصة الإرهاب.

أخيراً، لاشك أن العولمة وقوانينها – وهذا أمر يحتاج إلى بحث مستقل – تؤدي إلى زيادة إفقار فقراء الشمال الغني لحساب أغنيائه، كما تؤدي إلى زيادة أعداد الفقراء، وتلاشي قيم التعاطف الاجتماعي والإنساني في مجتمع الشمال، وهذا له أخطاره. وقد تنبه فقراء الشمال وعقلاؤه لذلك، فأصبحت مؤسسات المجتمع المدني تطارد اللقاءات الدولية للعولمة حتى أنهم منعوا اجتماعاً مهماً في سياتل.

تأمل في الثنائية (فقر/غنى) التي تجعل من المفارقة – لأول مرةٍ – تضاداً داخلياً عنيفاً يهدد بتدمير الإطار، ويفتت أجزاء الصورة إلى أشلاء، مما يجعل المشهد القادم مخزياً.■



الحوار بين الثقافات والصراع بينها

عبد السلام بنعبد العالي *

ليس في نيتنا أن نعود بدورنا إلى ذلك الجدال الطويل الذي خلفه ظهور مؤلف هانتينغتون، لا لأن المقام لا يسمح بذلك فحسب، وإنما اعتقادا منا أن قيمة ما سمي بـ «نظرية» صراع الحضارات لا تكمن في مضمونها أو في المفاهيم التي تقوم عليها، وليس أيضا في شكلها ودعامتها المنطقية، وإنما أساسا في كونها جاءت في وقت كان فيه العالم في أمس الحاجة إلى أوهام جديدة، وكونها تدين بقوتها الإقناعية لنفوذ المكان الذي ظهرت فيه. لذا سرعان ما تلقفتها الأفواه والأقلام، وأنهكتها الندوات والجدالات فغدت «مفتاحاً» لفهم العصر، بل وستفسيراس لكل الأحداث المتأخرة. بل إننا نستطيع أن نقول إن الاجترار الإعلامي قد حولها إلى رأي عام وبادئ رأي كوني.

من أجل ذلك ربما ليس هناك من مبرر لخوض نقاش فلسفي حولها. وربما كانت أحسن وسيلة لنقدها في نظرنا ليس الخوض في جدالات عقيمة حول تحديد المفاهيم التي ارتكزت عليها، ولا محاولة إثبات فسادها المنطقي، أو تهافتها الفلسفي، وإنما فضح آليات عملها.

لا يعني هذا مطلقا نفي مفعول هاته «النظرية» وإنما التأكيد على أن قيمتها تكمن أساسا في كونها وفرت دعامة نظرية، وأمدت من كانوا بحاجة إلى نظرية لتبرير أفعالهم. ذلك أن هاته «النظرية» لم تكن تستهدف الوقوف عند حركة التاريخ بقدر ما كانت ترمي إلى صنعه ورصد آفاقه والمساهمة في خلق ممكناته. فهي تدخل ضمن آليات جديدة أخذت تطبع عالمنا المعاصر لا هي بالآليات المنطقية ولا بالآليات الإديولوجية، مع ما يفترض فيها من تشويه وقلب، وإنما هي آليات تجعل الأشياء حقيقة بمجرد التأكيد على أنها كذلك. إنها آليات تجعل «الواقع» مفعولا لما يقال عنه، وهي الآليات نفسها التي تتحكم اليوم في الإشهار والإعلام واستطلاع الرأي.

وعلى رغم ذلك، فلا يعفينا عدم التوقف عند فحوى «نظرية» صراع الحضارات من الوقوف عند النتائج التي تمخضت عنها وعن الجدال حولها. وما يستوقفنا بهذا الصدد نتيجتان تبلورتا عن هذا المخاض الفكري. أولاهما أن الجدال حول هاته المسألة طرح أمامنا خيارين منفصلين لا ثالث بينهما: إما

* كاتب من المغرب.

التسليم بصراع الثقافات، أو القول بالحوار بينها. وهكذا طرح الحوار مقابلا للصراع وبديلا عنه.

-النتيجة الثانية هي أن الصراع أو الحوار طرح بين معسكرين ثقافيين اثنين، مهما اختلفت الأسماء التي أعطيت لهما سواء أكانت التقابل بين الإسلام والغرب، أو معسكر الشر مقابل معسكر الخير.

سنحاول مساءلة هاتين النتيجتين. ولنبدأ بالثنائي صراع/حوار كي نتساءل: ألا يتلبس دوما أحدهما الآخر ؟ هل الحوار هو المقابل الممكن للصراع ؟.

لقد تعودنا القول بأن الحوار طريق سلمي يبدأ بعد أن تهدأ الحروب وتسكت المدافع، وأنه لا ينطوي على علائق قوة، وإنما يخفي سوء تفاهم من شأن تبادل الحجج أن يرفعه. فمقابل اللامعقول الذي يطبع الحروب فإن الحوار يتحكم فيه منطق العقل.

ويكفي إبداء حسن النية اللازم والتحلي بخصال الصدق واحترام رأي الآخر كي يرفع سوء التفاهم ويتوصل الطرفان المتكافئان إلى الاتفاق والوفاق والوئام.

لعل ما يتناساه هذا الموقف هو أن أداة الحوار التي هي اللغة هي مرتع تناحر القوى، وميدان مفعولات السلطات. اللغة عش الاختلاف ومجال علائق القوة. فأن تطلق الاسماء، كما يقول نيتشه ز هو أن تكون سيدا ز استراتيجية التسمية هي استراتيجية هيمنة وتسلط، وتاريخ الأشياء هو تاريخ مسميات، وهو بالتالي تاريخ أسماء، وتاريخ الأسماء هو تتابع القوى المستحوذة التي تعطي المعاني وتحدد القيم. ذلك أن اسم الشيء ومعناه هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه، فالكلمات زهي كميات من القوة في علاقة توترس ولا يمكن للحوار الذي يوظفها وسيستثمرها إلا أن يجسد علائق القوة ومرامي الهيمنة.

لا يتحدد الحوار إذن بآليات منطقية ودوافع أخلاقية تتوقف على نزاهة المحاور وصدقه وعدم تناقضه ووفائه لما تعهد به، إنه صراع مقنع لتعيين من يحدد المعاني ويطرح الإشكالات ويعرف المفاهيم ويعين الحقائق. إنه حرب على مستوى الكلمة. ولا داعي هنا للإكثار من الأمثلة على ما نقوله، ويكفي أن نتذكر سوء التفاهم العميق الذي طبع، وما زال يطبع، مختلف اللقاءات التي تمت، على مختلف المستويات، لتحديد مفهوم الإرهاب، وتعيين الفعل أو الأفعال التي يمكن أن تسمى إرهابا.

هذا المثال يسمح لنا بالانتقال إلى النقطة الثانية التي أشرنا إليها وهي تتعلق بأطراف الحوار أو طرفي الصراع.

لقد حددت أطراف الصراع من طرف البعض وفق تقسيمات حضارية، أو تحديدات جيوسياسية اتخذت أسماء ذات حمولة أسطورية في بعض الأحيان. والغريب أن هاته التقسيمات المائوية تأتينا من يضعون أنفسهم جهة ثقافة الحداثة والعقلنة والتنوير، إلا أننا سرعان ما نتبين أنهم يصدرون في تحليلاتهم عن أوليات لا تقل اصولية عما ينعتونه هم بالأصوليات. هذا فضلا عن كونهم يستخدمون آليات إيديولوجية لإذكاء مشاعر التفوق وممارسة أدوار الهداية وتغويل الآخر باعتباره حاملا للعنف مسكونا بالإرهاب. كل ذلك في إطار نظرية استعلائية تعتبر الثقافات الأخرى ثقافات تهدد القيم الكونية التي تزعم الثقافة الغربية أنها هي الحامل لها.

إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا النوع من الفصل الحضاري والجغرافي والثقافي غذا اليوم من قبيل المتعذرات. ذلك أننا أصبحنا اليوم عاجزين عن رسم الحدود في عالم بلا حدود، والبحث عن مرجعيات في فضاء بلا مرجعيات، وعن ألوان خاصة في عالم بلا ألوان، بلا ألوان جغرافية وتجارية وسياسية، ولكن أيضا بلا ألوان ثقافية.

إن ما يميز عالم اليوم، أي العالم وقد اكتسحته التقنية والإعلام هو غياب الاختلاف. أي سيادة التبسيط والأحادية والتنميط الثقافي على الخصوص، كتب كونديرا زتعمل وسائل الإعلام في خدمة توحيد تاريخ الكرة الأرضية، فهي تضخم وتوجه عملية التقليص، إنها توزع في العالم كله نفس التبسيطات والصيغ الجاهزة التي يمكن أن يقبلها أكبر عدد، أن

وجهة نظر عربية

يقبلها مجموع البشرية. ولا يهم أن تعلن مختلف المصالح السياسية عن ذاتها في مختلف وسائلها، فوراء هذا الاختلاف السطحي تسود روح مشتركة. يكفي تصفح الأسبوعيات السياسية الأمريكية والأوروبية، سواء أسبوعيات اليسار أو أسبوعيات اليمين، من التايم إلى شبيجل: فهي تملك جميعا ذات الرؤية عن الحياة، رؤية تنعكس من خلال السلم الذي تنتظم المواد المنشورة فيها بموجبه، في ذات الأبواب، في ذات الصيغ الصحفية، ذات المفردات، ذات الأسلوب، ذات الأذواق الفنية، وفي نفس مراتبية ما تجده هاما أو ما تجده عديم الأهمية. هذه الروح المشتركة هي روح عصرنا».

لقد أصبحنا ننهل من ثقافة جارية نحو التوحيد: نتغذى الغذاء ذاته، ونرى الصورة عينها، وننفعل الانفعال نفسه. أصبحنا موحدي المظاهر والأذواق والإحساسات والانفعالات. ولا يمكن أن نستثني جهة أو بلدا يكون موجها للعبة متحكما فيها، واعيا بخفاياها، حائكا لخيوطها. فكلنا في النمطية الثقافية سواء.

ليس الصراع اليوم إذن بين معسكرات سياسية ولا بين مناطق جغرافية، وبالأولى ليس بين آلهة الخير وشياطين الشر، إنه ليس حتى صراعا بين داخل وخارج، وإنما بين ثقافتين تتجسدان في الموطن الواحد، بل وعند الفرد الواحد هما ثقافة الحداثة وثقافة التقليد. ذلك أن مواجهة الآخر غدت اليوم أيضا مواجهة مع الذات، لأن مظاهر الحداثة تتخذ اليوم طابعا عضويا وتهاجم التقليد في عقر داره.

إضافة إلى ذلك فإن طرفي الصراع - الحوار لا يشكلان اليوم طرفين قارين ساكنين جاهزين ويدخلان فيما بعد في مواجهة بينهما. ذلك أن ثقافة الحداثة هي انسلاخ دائم عن ثقافة التقليد. إنها حركة انفصال دائبة نحو خلق شبكات مقاومة تحاول الانفلات من التنميط وتسعى نحو خلق الفروق وإحداث الاختلافات.

ولا يمكن لهذه الشبكات أن تنصب من نفسها قوة «تقف» إلى جانب الخير فتعلنها حربا على قوى الشر وإنما تتشابك في علاقة مع ذاتها لذا فإن نقاط ارتكازها تغدو «باطنية» افتراضا بأن كل ثقافة هي وعي ولا وعي، حداثة وتقليد، نمطية وانفلات عنها.

تتشابك في الحوار - الصراع إذن عوامل متداخلة، ويمتزج فيه اللاعقلاني بالعقلاني، والماضي بالحاضر والوعي باللاوعي، والذاتي بالموضوعي، والباطني بالبراني، وكل ذلك من أجل نسج خارج جديد، وإبداع ثقافة ما تفتأ تتجدد.

وبعد، لم يكن في إمكاننا أمام المسألة المطروحة إلا أن نسلك هذا النهج الفرضي الاستنباطي الذي يسعى لإثبات فساد المذهب بالتشويش على النتائج التي تتمخض عنه، قاصدين بذلك لا بيان تهافته فحسب، بل ربما حتى عدم أهمية طرحه Non Pertinence، منبهين إلى أن الكيفية التي يطرح بها تدخل في إطار التنميط الثقافي الذي أشرنا إليه والذي ما يفتأ يشغلنا بقضايا يتحدث عنها الجميع شرقا وغربا دون أن تكون هي أم القضايا ولا عيون المسائل.■





رهان التأويل

محمد بوعزة *

تطرح التعددية واللانهائية مشكل رهان التأويل. هل يمكن حصر المدلولات المتعددة أم لا؟ هل تنفي التعددية وجود أي مدلول؟ وبالعكس، هل ينفي مفهوم الحقيقة، وجود مدلولات متعددة؟ وهل سيكون رهان التأويل إثبات مدلول نهائي للنص؟ أم ترك النص يسبح في فراغ دلالي، لانهائي؟

تتعدد الإستراتيجيات التأويلية في موضوع رهان التأويل، بحيث يمكن أن نعاين ثلاثة أنماط للتأويل:

التأويل المطابق: يتوخى الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، وبذلك يطابق بين مقاصد الكاتب وقصدية النص.

التأويل المفارق: يسلم بتعدد دلالات النص. ومعنى ذلك، أن مقاصد النص تفارق -بالضرورة- نوايا المؤلف، ولا تتطابق معها. إنه يعزل النص عن سياق المؤلف وعن أصله. واستناداً إلى طبيعة هذه التعددية، يتفرع هذا النمط إلى نوعين:

التأويل المتناهي: ينطلق من مسلمة تعددية دلالات النص، إلا أنه ينظر إلى طبيعة هذه التعددية، على أنها تعددية محدودة، تحكمها قوانين التأويل ومعاييره، سواء تلك المتعلقة بالإرغامات اللسانية والثقافية للنص، أو المعرفة الموسوعية للقارئ. فالتعددية لا تعني اللانهائية، لأن التأويل يخضع لقوانين وإستراتيجيات نصية، توجه هذه التعددية نحو مسارات تأويلية محتملة ومسوغة نظرياً.

لا يتعلق الأمر بكبت القوة الدلالية لهذه التعددية، من خلال فرض معنى أصلي أحادي؛ بل بإستراتيجية بناء التأويل لموضوعه، في سيرورة سيميائية، تنتهي بتفضيل وترشيح مدلول محتمل في سياق معين. ولا يمثل هذا التأويل المحتمل -بالضرورة- التأويل الوحيد.

التأويل اللامتناهي: ينظر إلى طبيعة تعددية النص، على أنها تعددية لا محدودة؛ وبالتالي فإن

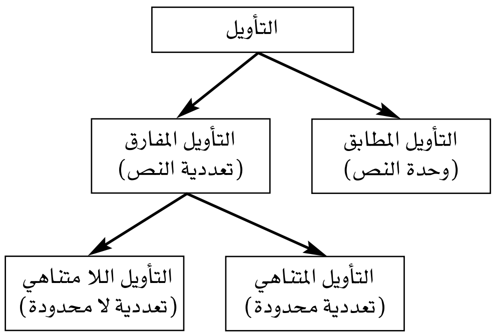
* ناقد وباحث من المغرب.

● اللوحة للفنان **سامي بن عامر** / تونس.

رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللانهائية؛ فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل، سوى رغبات المؤول الذي ينظر إلى النص على أنه نسيج من العلامات واللاتحديدات، لا توقف انفجارها الدلالي أية تخوم.

تنفي هذه اللانهائية المطلقة، كل إستراتيجية لسانية وسيميائية لبناء موضوع التأويل، من شأنها أن تفرض حدوداً وقيوداً على لعبة التأويل:

«فمقابل زمن العلامات الذي هو زمن الأجل المحدود، ومقابل زمن الجدل الذي هو بالرغم من كل شيء زمن خطي، لدينا زمن التأويل الذي هو زمن دائري. فهذا الزمن مرغم على أن يمر من الموقع الذي مر به من قبل. الأمر الذي ينتج عنه أن الخطر الوحيد الذي يتهدد التأويل هو أن نؤمن بوجود علامات تتمتع بوجود أصلي، أولي، حقيقي، كما لو كانت آثاراً بارزة واضحة منسقة. وعلى العكس، من ذلك، فإن ما يضمن حياة التأويل هو ألا نؤمن إلا بوجود تأويلات» توضح الخطاطة أنماط التأويل:



إذا كان التأويل المطابق لا يهمنا، لأنه يقوم على ما يسميه النقد الجديد بـ «المغالطة القصدية» (٢) the intentional fallacy، أي البحث عن دلالة أحادية، سابقة في الوجود على النص، هي الدلالة الحقيقية والأصلية للمؤلف، فإننا نسلم بالتأويل المفارق. وسنحاول مناقشة إشكالية التعددية التي يطرحها التأويل المفارق، بتقديم نماذج تمثيلية عن التأويل المتناهي والتأويل اللامتناهي لاستقصاء أسسهما الإبستيمولوجية، وبيان حدود كفاياتهما؛ ثم نحدد موقفنا من إشكالية التعددية واللانهائية ورهان التأويل.

أ / التأويل اللامتناهي:

يعد «دريدا» أبرز ممثل للتأويل اللامتناهي. إن التفكيك باعتباره استراتيجية قراءة، لا يبحث عن الانسجام، بل يؤكد الوجود الدائم للاختلاف والمغايرة(×) Différance، وغياب أية حدود تقف عندها الدلائل. إن هذه الحركة الموسومة باللامتناهي، هي رهان التأويل التفكيكي الذي يتبدى في صورة «تيه فعال ومنهجي».

١ . النص تشتيت:

إن النص في تصور «دريدا» آلية تشتيت Dissémination، تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية؛ ويترتب عن هذا اللا تناهي غياب أية حدود تقيد هذه الممارسة النصية. فالنص في توزع دلائله وانتشارها الفضائي والزماني، ينفصل عن ذات التلفظ وسياقه، أي كل ما يمكن أن يشكل معايير لسانية وسيميائية في عملية التأويل:

«يكون من الضروري، إذن، وفي فضاء من هذا القبيل، ألا يكون للكتابة حرفيا أي معنى خصوصا إذا كانت محمولة على هدي ذاك السؤال. إنها فقط تحاول مع نفسها، تمتد وتحاول أن تقف على نقطة انهيار القصدية. وأن نغامر في عدم –إرادة–قول–أي–شيء معناه الدخول في اللعبة؛ أي أولا في لعبة المغايرة التي تقوم على كون أية كلمة أو مفهوم أو ملفوظ معقول سيكون عاجزا عن تلخيص الحركة الفضائية النصية للاختلافات انطلاقا من الحضور اللاهوتي لمركز ما».

إن ما يقصده «دريدا» بالحضور اللاهوتي للمركز، هو التسليم مسبقا بوجود حقيقة أو قصدية أو أصل سابق على النص. ويفترض هذا التسليم وجود مركز متعال، يكبح حركة الاختلافات والآثار.

في مقابل هذه الوظيفة الاحتوائية للمركز (المعنى

الأصلي، قصدية المؤلف)، يتبدد النص وينشطر في حركة التشتيت، باعتبارها ممارسة نصية، تنتج عن لعبة الدوال المفتوحة على شبكة لانهائية من الإحالات. ذلك أن الدوال تحدد بدوال أخرى، وهذه الأخيرة، بدورها، تحدد بدوال أخرى. وهكذا لا تصل سيرورة الإحالات إلى نقطة نهاية.

يترتب عن هذه العملية السيميائية، أن التشتيت غير قابل للاحتواء والاختزال في بنية دلالية مغلقة:

«وإذا كنا لا نستطيع أن نلخص التشتيت، أي المغايرة الذرية، في فحواها المفهومي، فذلك لأن قوة وشكل ظهورها تفقأ الأفق الدلالي... والتشتيت تعدد توليدي وغير قابل للاختزال. الإضافة وشغب النقص يشرخان جسد النص ويمنعان شكلنته النهائية الانغلاقية، أو على الأقل يمنعان التصنيف المتخم لمواضيعه ولمدلوله ولإرادة قوله وقصديته». (٥)

٢ . لعبة الإحالات اللامتناهية:

ما هي العوامل المتحكمة في التشتيت، كممارسة نصية؟ كيف تستبدل سلطة الإحالة المباشرة بسلطة النص؟

إن النص، كأي دليل Signe، لا ينتج نفسه، إلا من خلال اللعبة التكرارية للترابطات والإحالات. إنه نسيج من الأنساق والمرجعيات، ينتج نفسه بفعل آلية امتصاص نصوص أخرى وتحويلها، بحيث إن أي نسق لا يوجد إلا من خلال الإحالة على نسق آخر. وتشكل هذه السلسلة اللامتناهية من الإحالات شرط وجود النص.

يرجع هذا التصور للنظام الدلالي للنص إلى مفهوم «السيميوزيس اللامتناهي» عند «بورس». la sémiossis illimitée. إن الدليل هو ما يحدد شيئاً آخر، وليس الشيء ذاته. ويؤشر مفهوم السيميوزيس على إمكانية أي دليل أن يتحول إلى دليل لآخر، في سيرورة لامتناهية من الإحالات، هي سيرورة السيميوزيس.

يذهب «دريدا» بهذا المفهوم إلى أقصاه. بالنسبة له لا يوجد الدليل في جزيرة، منعزلاً عن غيره من الدلائل، بل في سيرورة ترابطات مع الدلائل الأخرى. وإن دليلاً فردياً خالصاً، يوجد مرة واحدة لا يمكن أن يعتبر دليلاً.

تفسر هذه السلسلة من الترابطات المعقدة، الطابع التكراري للدلائل. وينتج ذلك عما يسميه «دريدا» بأثر Trace الدلائل الأخرى (٦)، حيث يفضي كل دليل إلى دليل آخر في سيرورة لامتناهية من الإحالات:

«لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إن وجود الكتابة هو وجود اللعب. والآن يعود اللعب إلى نفسه، ماحيا الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة الدلائل انطلاقا منه» (٧).

لهذا السبب، لا نحتاج نظرياً إلى أن نوقف سيرورة الإحالات المفتوحة على اللامتناهي، لأن أي مدلول يشتغل دائماً، ومن قبل كدال(٨)؛ وبالتالي لا يوجد شيء مما تسميه فلسفة الحضور(×) بالمدلول المتعالي: معنى خارج اللغة. فالسيميوزيس يعني ضياع كل أشكال «الواحدية» Uniqueness و«المباشرية» Immediacy (٩).

٣ . رهان التأويل التفكيكي:

ما هو الموضوع الذي يتوخاه المؤول التفكيكي؟ هل هو احتواء حركة التشتيت في بنية مغلقة؟ أم إذكاء نار اختلافها وتشظيها؟

من الناحية الإبستيمولوجية، يموقع التفكيك نفسه، خارج النسق المفهومي للمركزية العقلية للتفكير الغربي التي عملت على حراسة بنيات العقل واللغة والكتابة، بالمراكز الحصينة للحقيقة والأصل والحضور. وتحيل هذه المفاهيم إلى نقطة حضور، إلى أصل ثابت، هو المركز؛ وتكمن مهمة هذا المركز في وظيفتين (١٠):

أولاً: إرساء بؤرة تسمح للمعرفة أن تنتظم حول حقيقة أكيدة، تقدم نفسها كمطلق.

ثانياً: الحد من المعاني المتاحة، وهو ما يقيد الطريقة التي من خلالها نفهم نصاً ما أو حقلاً

معرفياً؛ لذلك فإن أي توليد أو لعب حر للمعاني يتم كبحه.

تشكل هذه العملية المفهومية، الإطار المعرفي للمركزية العقلية، أو ميتافيزيقا الحضور التي تنتهي إلى تكريس معاني ودلالات سابقة في الوجود على اللغة.

على خلاف ذلك، يتضمن الإبدال الإبستيمولوجي للتفكيك، تحطيم أي موقع سلطوي؛ بالنسبة لـ «دريدا» «لا شيء يوجد خارج النص»(١١) فالنص هو الذي يتكلم، وليس الأصل الثابت، الخارجي، أو الحضور السابق على شروط الاختلاف.

إذا رجعنا إلى تأمل مفهوم التشتيت باعتباره ممارسة نصية، دينامية، كل عنصر منها يحيل إلى عنصر آخر، في سيرورة لامتناهية من الإحالات، فإن التشتيت لا يقتضي الرجوع إلى الأصل أو الأب، أي إلى مدلول سابق في الوجود على اللغة؛ على النقيض من ذلك، إنه يستلزم «الإخصاء المجازي» Figurative castractive الذي يظهر في قدرة النص على أن يضعف الفكرة الأفلاطونية التي تشكل رؤيتنا للمعنى والتمثيل .(١٢)

استنادا إلى هذا الموقف الفلسفي، لا يتوجه التأويل التفكيكي إلى احتواء التشتيت في مدلول نهائي. أولا باعتبار هذا الاحتواء مظهراً من مظاهر الانغلاق والمركزية. ثانياً، لأن مهمة التفكيكية تعارض المثال الفلسفي للانسجام، وتنزع إلى اكتشاف تغاير Heterogeneity الشروط الخطابية والنصية للنظرية، والتصدعات والالتباسات في البنية المفهومية للمعرفة. (١٣)

وبسبب ذلك، يموقع التأويل التفكيكي نفسه ضد الجدل الهيجيلي الذي ينتهي إلى حل التناقض في الأطروحة المركبة:

«فما أحاول بالفعل القيام به هو توجيه العملية النقدية ضد الاحتواء المستمر لعمل السيمولاكر هذا داخل أي جدل من الصنف الهيجيلي ينزع إلى إضفاء الطابع المثالي والدلالي على قيمة العمل هذه أيضاً. إن المثالية الهيجيلية تتمثل أصلاً في حل المتعارضات الكلاسية، وبالتالي حل تناقضاتها ضمن حد ثالث تكون مهمته نفي الاختلاف مع حله وإعطائه طابعا مثالياً ومن تم التسامي به داخل طوية ذات ذاكرة مطلقة وسجنه في داخل هو داخل الحضور للذات».(٤١)

تقود هذه المسلمات والفرضيات إلى إنتاج تصور جذري للتأويل، لا يروم إثبات أي مدلول نهائي للنص، أولا، بسبب عدم اكتمال اللغة (لعبة الإحالات)؛ وهو ما يجعل النص آلية للتشتيت وليس للجمع. ثانياً، إن التأويل نفسه عرضة لشروط المغايرة Différance، أي لأثر Trace الاختلافات، وامتداداتها اللانهائية؛ بمعنى أنه لا يكتمل أبداً، ولا ينجز كلياً، ولكنه دائماً في حالة اختلاف وإرجاء، لا تصل إلى نقطة النهاية. إنها المتاهة الهرمسية.

٤ . المرجعية الهرمسية:

رأينا في في الفقرة السابقة، اعتماد «دريدا» في تصوره للدلالة على مفهوم «السيميوزيس» عند «بورس» المتمثل في لعبة الإحالات اللامتناهية.

تشكل هذه الظاهرة السيميائية لـ «دريدا» مسوغاً نظرياً شرعياً للقول بلا نهائية التأويل، مادام النص هو سلسلة من الإحالات اللامتناهية.

لكن، هل السيميوزيس اللامتناهي -من منظور «بورس»- ظاهرة مطلقة؟

إن تعريف «بورس» للدليل -كما يلاحظ إيكو- يعطي الانطباع بعملية سيميوزيس لامتناهية. (١٥) غير أن القراءة المتأنية لـ «بورس»، خاصة في المرحلة الواقعية والتداولية(×) من تفكيره، تكشف أنه بإمكان السيميوزيس اللامتناهي أن ينتهي إلى تأويل ممكن:

«إن شرط الدليل ليس فقط هو شرط الاستبدال substitution ، بل أيضا شرط وجود تأويل ممكن».(١٦)

بمعنى أن الدليل لا يوجد فقط من خلال إحالته

على دليل آخر (شرط الاستبدال)، لأن هذه السيرورة من الإحالات تنتهي بالتدريج، إلى إنتاج معرفة بالدليل، تضفي عليه بعض التحديدات، وتشكل في الآن نفسه شرط وجود تأويل ممكن له.

في هذا المنظور التداولي، يتحدث «بورس» عن مبدأ «العادة» .Habit إذ من خلال صياغة سلسلة من الاستجابات المباشرة (المؤولات الطاقية) ينشئ الدليل، بالتدريج، عادة تبدو في صورة سلوك منظم في تأويل و استعمال هذا الدليل. إن المؤول النهائي هو نتاج هذه العادة. ويقود تبلور العادة في شكل قانون إلى توقف السيميوزيس اللامتناهية:

«في هذه النقطة يتوقف السيميوزيس اللامتناهي (وهذا التوقف ليس نهائياً بالمعنى الكرونولوجي، مادامت الحياة اليومية محكومة بتحول في العادات). إن تحول الدلائل ينتج تغيرات في التجربة»

تعبر هذه القوانين التي يبلورها مفهوم العادة، عن نظرية تداولية وواقعية لـ «حقيقة بيذاتية» (١٨) (Intersubjective، تنتج عن مبدأ التوافق على مدلول ما بين مجموعة بشرية، إن لم يكن موضوعياً، فهو بيذاتي يتم تفضيله على أي تأويل آخر. (١٩)

استناداً إلى هذه الأسس التداولية والواقعية في نظرية «بورس»، لا مجال للمطابقة بين السيميوزي» اللامتناهي والتفكيكية. لذلك يغوص «إيكوس عميقاً في حفريات التاريخ ليكشف عن مرجعية «دريدا» فيما يسميه ب السيميوزيس الهرمسية La sémiosis Hermétique.

تاريخياً، تأسست السيميوزيس الهرمسية على هامش العقلانية الأرسطية، وصاغت منظومة معرفية منافية لمبادئ العقلانية (الهوية، عدم التناقض، الثالث المرفوع)، تنهض على مبدأ التحول والمسخ الدائم. وبالتمرد على هذه الإبستيمولوجيا العقلانية، أصبح في مقدور الأشياء أن تتداخل إلى حد التناقض. إنها فكرة اللانهائي الذي يخرق الحدود والمعايير.

ويلاحظ «إيكو» أن الكثير من المقاربات التأويلية المعاصرة، تأسست على الخصائص المميزة للهرمسية، وأهمها: (٢٠)

أ. النص كون مفتوح، يمكن المؤول أن يكتشف داخله لا نهائية الترابطات.

ب. اللغة عاجزة عن التعبير عن معنى وحيد، معطى بشكل مسبق (مثل قصدية الكاتب). على العكس، إن مهمة الخطاب التأويلي هي التوكيد على تطابق التعارضات.

ت. اللغة تعكس عدم تجانس الفكر. ويدل ال-وجود-في-ال-عالم. Etre-dans-le-monde، على عدم قدرتنا على تحديد معنى متعال.

ث. إن كل نص لا يمكن أن يثبت معنى أحاديا، لأنه يطلق العنان لسلسلة غير منقطعة من الإحالات اللانهائية.

ج. إن الكاتب لا يعرف ما يقوله، لأن اللغة هي التي تتحدث بالنيابة عنه.

ح. إن الكلمات لا تقول، ولكنها تستحضر اللامقول le non-dit الذي تخفيه.

خ. إن المعنى الحقيقي لنص ما هو فراغه son Vide.

د. إن السيميوطيقا هي مؤامرة أولئك الذين يعتقدون أن وظيفة اللغة هي التواصل.

إن المخرج النظري النهائي لهذه الخصائص الهرمسية، هو المتاهة: لا نهائية التأويل.

ب /التأويل المتناهي:

يتبنى «إيكو» في مقابل التأويل التفكيكي، اللامتناهي، موقفا نظريا وفلسفيا، ينظر إلى التأويل على أنه نشاط سيميائي، تحكمه قواعد ومعايير.

ولإرساء خلفيات هذا الموقف إبستيمولوجيا، يشيد إطاراً نظرياً شديد الوضوح، لا يترك مجالاً للشك في موقفه الفلسفي البعيد عن التفكيكية، والمنتمي للعقلانية، حيث تكون حرية التأويلات مقيدة بالقواعد اللسانية والسيميائية للنص، مادامت هذه الحرية جزءاً من الآلية التوليدية للنص. لهذا السبب، ينبغي أن ينظر إلى النص على أنه وسيط Paramètre لتأويلاته الخاصة. ويستلزم هذا الموقف النظري من

النص، وجود لغة نقدية تعمل بوصفها ميتالغة، وتضبط المقارنة بين النص وكل تاريخه، والتأويل الجديد(٢١).

يتأسس هذا الموقف النظري من التأويل على خلفية فلسفية وإبستيمولوجية ترى أن «المشكل الفلسفي للتأويل يرتكز على تشييد شروط التفاعل بين الإنسان والعالم، حيث يخضع البناء لبعض الإكراهات» (٢٢).

تكمن الأسس المعرفية والفلسفية التي تبرر الاهتمام بشروط وحدود التأويل، في موقف عقلاني يسلم بمبدأ «الحد» Modus، باعتباره إوالية فطرية في الذهن، تسمح للإنسان بالتفريق بين كائن وكائن آخر، وبين شيء وشيء آخر، في مغامرة بنائه للمعرفة ولأشكال تفاعله مع العالم.

إن عملية البناء المعرفي واكتساب المعنى التي تحدد شروط تفاعل الإنسان مع العالم، تحتاج -من منظور علم النفس المعرفي- إلى نسق من المفاهيم والقواعد «يضم بعضها إلى بعض لربط صلات وعلائق بين أثاث الكون حتى يتحقق نوع من الانسجام والاتساق بين الأثاث بعضه ببعض وبينه وبين الإنسان». (٢٣)

هكذا نلاحظ أن الموقف من طبيعة التأويل، في إستراتيجية «إيكو»، هو موقف فلسفي من العالم ومن مفهوم الحقيقة، يلح على ضرورة تحديد المعايير والقواعد لرسم الحدود والخرائط بين أثاث العالم. وفي حال التأويل ترجع هذه القواعد إلى ما يسميه «إيكو» «معايير الاقتصاد» Critères d'économie (٢٤).

١ . قوانين التأويل:

١-١ . الاقتصاد التشاكلي:

يجعل «يكو» من مفهوم التشاكل Isotopie مكوناً أساسياً في استراتيجية تأويل النص؛ وهو كما يعرفه «غريماس» مجموعة متواترة من المقولات الدلالية، تمكننا من قراءة النص قراءة منسجمة(٢٥). ويتأسس معيار الاقتصاد التشاكلي L'économie isotopique على مبدأين:

- إن النص المؤول يفرض تقييدات restrictions على المؤول، ذلك أن حقوق التأويل تتطابق مع حقوق النص، ولا يعني هذا أنها تتطابق مع حقوق الكاتب(٢٦).

- إن أي نص قابل للتأويل بطرق متعددة، ولكن بالخضوع إلى قواعد محددة بشكل جيد، وليس إلى مفهوم اللانهائية (٢٧).

يتجاوز معيار الاقتصاد التشاكلي إثبات انسجام النص، إلى تفسير الأسباب اللسانية والسيميائية التي من أجلها يقر النص بتأويلات ممكنة، ويستبعد تأويلات أخرى. ففي حال وجود تعددية في المعنى، يتدخل مفهوم التشاكل ليصف ويفسر الإواليات والقواعد التي ينبغي اعتمادها لإنتاج تأويلات ممكنة؛ واستناداً إلى هذه القواعد يحدد درجة مقبوليتها وإمكانيتها وملاءمتها.

على كل حال، إذا كان اختيار وجهة نظر يفترض استبعاد وجهات نظر أخرى، فإن ذلك يتوقف على معرفة التشاكلات الأكثر أهمية، القابلة لرصد كلية النص، والتحقق منها (٢٨)، حتى تضمن عملية التأويل قدرا من الصحة والمشروعية.

وفي أكثر الحالات هرمسية وتطرفاً، مثل حالة التفكيكيين، لا ينفي النص وجود قواعد للتأويل، وإن بشكل جزئي. ففي تحليل «هارثمان» -وهو أحد غلاة التفكيكيين- لقصيدة الشاعر الإنجليزي «ووردزوث» Wordsworth، يعتمد على سلسلة من الحوافز المأتمية التي يقدمها المستوى السطحي للنص:

«يتميز تأويل هارتمان المأتمي بكونه يعتمد على تشاكل ثابت. إن المراهنة على التشاكل تمثل معيارًا تأويلياً جيداً، بشرط ألا نبالغ في توليد التشاكلات. ويصدق هذا المبدأ أيضاً على الاستعارات. إن تكوين استعارة يتم باستبدال المستعير métaphorisant بالمستعار له métaphorisé على قاعدة وجود سمة أو سمات دلالية مشتركة بين تعبيرين لسانيين» (٢٩).

إن أي فعل لحرية القارئ، ينبغي أن يضبط بهذا التطبيق لإجراء الاقتصاد التشاكلي، وإذا تجاهله فإنه سيسقط في تأويلات سيئة للنص.

١-٢ . قصدية النص:

يتخذ هذا المعيار موقعاً مركزياً في سيرورة بناء التأويل، مادام «أن أي فعل للقراءة هو تعاقد مركب بين قدرة القارئ ونوع القدرة التي يسلم بها نص معين كي يقرأ بطريقة اقتصادية». (٣٠)

تستلزم هذه التفاعلات المعقدة ترهين الكفاية اللغوية كإرث اجتماعي. لا يقصد «إيكو» بهذه الكفاية اللغة كنسق من القواعد النحوية، ولكن مجموع الموسوعة l'encyclopédie التي تشكلت من خلال التمرس على هذه اللغة، ومعرفة الأعراف الثقافية التي أُنتجت في سياق هذه اللغة، وتاريخ التأويلات السابقة للنص الذي يقرأ الآن (٣١). إنها نسق ثقافي وليست مجرد نسق لساني.

وبالنظر إلى الجدل النظري حول التأويل، يلاحظ أنه ينبني على التعارض بين برنامجين:

١. التأويل بما هو بحث عن قصد الكاتب.

٢. التأويل بما هو بحث عن قصد النص.

يرفض «إيكو» البرنامج الأول، لأنه يقوم على ما يسميه النقد الجديد بـ «المغالطة القصدية»، ويقبل بالبرنامج الثاني، ويخضعه لعملية تفكيك، تبين أنه هو الآخر ينبني على تعارض بين اتجاهين:

٣. البحث عن قصد النص بالرجوع إلى انسجامه السياقي الخاص، وإلى وضعية الأنظمة الدلالية التي يحيل إليها.

٤. البحث عما يريده القارئ من النص، بالرجوع إلى الأنظمة الدلالية الخاصة به، وإلى رغباته وغرائزه ومراميه (٣٢).

يتجاوز «إيكو» البرنامج الآلي الذي يطابق قصدية النص بمقاصد الكاتب الفعلي، نحو صياغة مفهوم جدلي ودينامي يدمج قصدية القارئ وقصدية النص في نسق تفاعلي، يلغي من جهة ثانية التعارض بين الاتجاه البنيوي (قصدية النص) والاتجاه ما بعد البنيوي (قصدية القارئ). يسمي «إيكو» هذا النسق التفاعلي بـ «التعاضد النصي»(٣٣).

تبعاً لهذا النسق، يعتبر النص استراتيجية نصية. بمعنى أنه يخمن مختلف الاحتمالات التي يضعها الآخر (القارئ). إنه يتوقع قارئه النموذجي، بوصفه شرطاً أساسياً للتأويل النصي:

«لذا تراه (النص) يستشف وجود قارئ نموذجي، يكون جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصي، بالطريقة التي يراها، هو المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويلياً بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا» (٣٤).

بحكم دينامية مفهوم الاستراتيجية التي تراهن في نجاح احتمالاتها على توقعات حركة الآخر، «فإن القارئ التجريبي، بحكم كونه فاعلاً ملموساً لأفعال التعاضد، ينبغي له أن يرسم لنفسه فرضية المؤلف، مستخلصا إياها من معطيات الاستراتيجية النصية مضبوطة» (٣٥).

تنبثق جدة وفرادة «إيكو»، من كونه يتجه نحو سميأة مفهوم القصدية، حيث إن كلا من المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (القارئ) يحضران في النص، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ، بل منظوراً إليهما على أنهما دوران فاعليان من أدوار التلفظ، كما في طرح «جاكبسون». في هذه الحالة السيميائية، يتمظهر المؤلف -نصيا- كأسلوب متميز أو لهجة نصية Idiolecte، وكموقع فاعلي (٣٦). وبهذه التحديدات، ينتهي «إيكو» إلى أن الكاتب والقارئ استراتيجيتان نصيتان تشكلان الشرط الضروري لترهين التعاضد النصي، «وحينئذ تكون مقصدية النص ذات فائدة كبيرة في التأويل، فمقاصد المؤلف ومقصدية النص يتلقاهما قارئ عبر العلامات اللغوية فنفهم ما تيسر ثم يتأول حسب العلاقات التي تكونت لديه» (٣٧).

٣١. المعنى الحرفي:

إن التسليم بأن هناك شيئاً على الأقل، يمكن أن تدل عليه أية رسالة Message، يستلزم القول بتوافر الملفوظات على معنى حرفي، هو ما نفهمه من الرسالة دون بذل أي مجهود تأويلي. وعلى الرغم من كل الجدل الدائر حول هذا المعنى، يعتقد زإيكوس «بوجود معنى حرفي للموضوعات المعجمية، هو ما تدونه المعاجم في البداية، ويصرح به رجل الشارع عندما نطلب منه

معنى كلمة محددة» (٣٨).

لكن توجد اعتراضات إبستيمولوجية حول إمكانية وجود هذا المعنى الأول للغة، وحول إمكانية تحديد فرق واضح بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي. تصل هذه الاعتراضات النظرية حد التعارض. فهناك من يذهب إلى تأطير المعنى الحرفي في سياقات ووضعيات تتطابق مع الدلالة المتداولة في المحافل العلمية والتقنية. يحدد «محمد مفتاح» مميزات هذه الدلالة العلمية فيما يلي:

«- المعجم العلمي خال من الإيحاء والتراكم محدد الدلالة غير قابل للاشتراك والترادف.

- تراكيبه غير مكررة ولا تعيد نفسها.
- نمو المعنى واسترساله في تشاكل وحيد.
- منطقية التراكيب» (٣٩).

في الاتجاه المعاكس، يرى المنظور التصوري والمفهومي في دراسة اللغة بأن اللغة اليومية والعلمية تستند في منطقها إلى إواليات الاستعارات. إن التصور السائد لدى أغلب الناس يعتبر «الاستعارة أداة خاصة بالخيال الشعري والتحسين البلاغي. إنها تقتصر على الاستعمالات الراقية للغة وليس العادية. بل ينظر إلى الاستعارة بوصفها خاصية اللغة، تميز الكلمات وليس الفكر والفعل L'action لهذا السبب يعتقد أغلب الناس بالقدرة على الاستغناء عن الاستعارات. على النقيض، نرى أن الاستعارة تهيمن على كل الحياة اليومية، ليس فقط في اللغة، ولكن في الفكر والفعل. إن نظامنا التصوري اليومي الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف، في جوهره، من طبيعة استعارية» (٤٠).

يضاف إلى ذلك، أن الكثير من التعابير تبدو عبثية في مستواها الحرفي السطحي، بحيث لا يمكن فهمها إلا بتأويلها. إن المعنى الحرفي قد يصدق في حالة جزئية جدا، هي حالة: «المعنى اللفظي، ويتعلق بمعاني الألفاظ المفردة؛ ما يفهم منها وما تدل عليه»(٤١).

رغم كل هذه الشكوك والاعتراضات، يقر «إيكو» بقاعدة المعنى الحرفي في النشاط التأويلي، ذلك أن معيار الاقتصاد التشاكلي، يفترض إرساء قاعدة يتم وفقها ترهين التأويل. في هذه الحالة، فإن التأويل بوصفه استراتيجية تعيد قراءة الأنساق وفق احتمالات جديدة، يستلزم توفر نواة دلالية أولى، تشكل منطلقا لعملية بناء هذه الاحتمالات والحدوس.

تمثل هذه النواة الدلالية معيارا لما يسمى في البلاغة بالدلالة التعيينية المباشرة التي تدل «على المعنى السابق على ابتداع الصورة البلاغية» (٤٢)، بحيث لا تحتاج إلى بذل أي مجهود تأويلي.

لكن، بما أن ضرورة التأويل تنشأ من وجود سوء الفهم والتوتر، فإن النص، قد يصبح نقطة انطلاق لمسارات تأويلية متعددة؛ في هذه اللحظة، يشتغل المعنى الحرفي كتقييد لحرية المؤول، يسيج الفعل التوليدي لتأويلاته بضرورة إيجاد نوع من الارتباط الدلالي مع هذه النواة الأولى. وتتوقف إمكانية هذه التأويلات، على قدرة المؤول على تفعيل دلالات جديدة، بالاستناد إلى العلامات والعلاقات الظاهرة للرسالة.

١-٤ . نمذجة:

انطلاقا من هذه القواعد والمعايير التي ترسم حدود وخرائط التأويل، يميز «إيكو» بن نمطين من التأويل، التأويل الدلالي L'interprétation sémantique والتأويل النقدي L'interprétation critique:

«التأويل الدلالي أو السيميوزيسي Sémiosique هو نتاج السيرورة التي يقوم من خلالها المرسل إليه، في مواجهة التجلي الخطي للنص، بملئه بالمعنى. التأويل النقدي أو السيميوطيقي Sémiotique على النقيض، يحاول تفسير الأسباب البنيوية التي تمكن النص من إنتاج تأويلاته الدلالية (أو أخرى بالتناوب)» (٤٣).

تشكل الحدود والمعايير مميزات التأويل السيميوطيقي الذي يحاول تفسير الاستراتيجية النصية المتحكمة في عملية التوليد والفهم، بغاية فهم النص بطريقة اقتصادية، صائبة. بالمقابل، يكتفي التأويل الدلالي بإسقاط دلالات على النص، دون تفسير للأسباب البنيوية التي تشجع هذا التأويل، وتستبعد تأويلا آخر.

بسبب هذا الفرق في الغاية والوسيلة، يلح «إيكو» على «إقامة تمييز بين يوتوبيا Utopie التأويل الدلالي الوحيد ونظرية التأويل النقدي (حتى لو بدا هذا التأويل -بالحدس- هو التأويل الأفضل، لكنه ليس بالضرورة التأويل الوحيد) بوصفها تفسيرا للأسباب التي تمكن النص من ترهين تأويلات متعددة» (٤٤).

إن التأويل الدلالي لا علاقة له بالتأويل السيميائي، لأنه لا يستند إلى أية قواعد أو معايير؛ إنه يتعامل مع النص بطريقة براغماتية، تخضعه لأغراض ورغبات المؤول.

لتجاوز سلبيات هذا النمط من التأويل، يلح «إيكو» على ضرورة التمييز بين التأويل واستعمال نص Utilisation، لأن التأويل ينبغي أن يكون مسوغا ومقبولا على المستوى النظري، وفي هذه الحالة تكون حرية المؤول مقيدة بمعايير الاقتصاد النصي. بالمقابل، في حالة استعمال النص، تكون حرية القارئ غير مقيدة، لأنه يستثمر النص لأغراض شخصية، كأن يستخرج منه ما يؤكد قناعاته، مثلما هي حالة السياسي الذي يستعمل النص الديني لأغراض إيديولوجية شخصية.

هناك مسافة إبستيمولوجية بين التأويل والاستعمال، تحددها معايير الاقتصاد النصي التي تفرض شروط قراءة وتأويل النص:

«النص يفرض، وإن بشكل جزئي، قراءاته الممكنة. فهناك أولا المعطيات الدلالية التي يكشف عنها النص وهي التي تشكل الانطباع المرجعي المتولد عنه... يضاف إلى ذلك أن النص يشتمل، وإن من خلال انتمائه النوعي، على تعليمات تأويلية -واضحة أو غير واضحة- لا يمكن أبدا تجاهلها، وإلا تحول التأويل إلى مجرد إعادة كتابة النص كتابة ناقصة، إن هذه العناصر مجتمعة تشكل قيودا على المسارات التأويلية الممكنة، وربما أيضا هي كذلك على المخزون الصوري عند القارئ» (٤٥).

ت / مستويات التأويل:

من خلال ما سبق عرضه حول تعددية النص ورهان التأويل، يمكن رصد اتجاهين أساسين داخل ما بعد البنيوية. هناك أولا، التيار التفكيكي ذو الأصول الهرمسية والغنوصية الذي يسلم باللاحقيقة و«استحالة التحديد» (٤٦)؛ فالنص في منظوره نسيج من العلامات والإحالات اللامتناهية؛ وهو آلية للتشتيت وليس لقول الحقيقة أو التعبير عن الدلالة. إن النتيجة المباشرة لهذا الموقف المتطرف، تكمن في أن رهان التأويل ليس قمع أو كبت النص، بل إطلاق العنان لسيرورته الدلالية، كي تنتشر في كل الاتجاهات، بحسب رغبات المؤول.

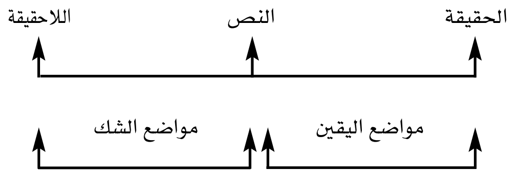
يمثل الاتجاه الثاني، سيميوطيقا التلقي ونظريات القراءة. على الرغم من تسليم هذا الاتجاه التداولي بتعددية النص، وإنتاجية فعل القراءة، فإنه لا ينفي وجود معنى للنص، لا يشكل بالضرورة المعنى الأحادي والوحيد، بل مجرد احتمال يرجحه التأويل من بين احتمالات عديدة. وبالتالي، فإن رهان التأويل هو بناء موضوع النص؛ وفي هذه السيرورة البنائية، يتم ترهين معايير النص وسياق التلقي.

في ضوء هذه الاتجاهات المتعارضة، سنعتبر النص متعددا في حدود نظرية معينة. بمعنى، أن هذه التعددية لا تعبر -في نظرنا- عن استحالة التحديد واللاحقيقة، لأن النص وإن كان يشتغل وفق نسق الإيحاء، ويترك أشياء كثيرة في عتمات الظل، فإنه يعبر عن أشياء في الظاهر. لهذا السبب، تكون التعددية مشروطة بالمعايير اللسانية والأجناسية للنص، وبإكراهات التجنس القرائي، أي مجموع الأنساق الثقافية التي تشكل موسوعة القارئ. ويتضح من ذلك أن:

«النص يدل على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن... وهذا يعني أن النص لا يعبر عن الحقيقة وحدها وإنما يعبر عن الاحتمال، بل والممكن والمستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى أبعد مداه» (٤٧).

إن احتفاظنا بمفهوم الحقيقة، لا ينتمي إلى الفلسفة المثالية التي تجعل منه مبدأ مطلقا وسابقا في

الوجود على النص، يتعالى على شروط القراءة، لأننا ننظر إلى الحقيقة كمفهوم متدرج، يعبر عن علاقات دلالية متفاوتة ومتغيرة، بحسب مواقع النص:

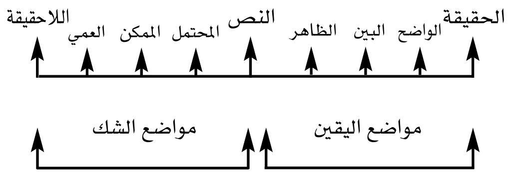


تشكل «مواقع اليقين (واليقين نسبي طبعا في معظم الأحيان) الأمكنة الأكثر وضوحا، والأكثر جلاء في النص» (٤٨)، بالمقابل «مواضع الشك يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فتضع القارئ في موقف حرج (حسب النظرية الكلاسيكية) أو تعطيه كل حريته كقارئ (حسب المنظور المعاصر)» (٤٩).

تبعاً لذلك، كلما اقترب النص من قطب الحقيقة كان واضحا، وكلما ابتعد عنه واقترب من قطب اللاحقيقة صار أكثر غموضا. وتختلف النصوص من حيث الوضوح والغموض، بحسب حجم مواقع اليقين ومواقع الشك. وبالتالي فهناك درجات متفاوتة في الوضوح وأيضا في الغموض. لكن البؤرة المركزية في هذا المخطط الدلالي، تكمن في أن مواقع الشك إذا كانت تخول القارئ حرية التأويل، فإن هذه الحرية تظل مشروطة بمواضع اليقين، «فهي التي ننطلق منها لبناء التأويل، وبالتحديد فهي التي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص» (٥٠).

من منظور المقاربة النصية، لا تتمظهر مواقع الشك واليقين داخل النص، في صورة خطية، أو منفصلة، بل تتداخل وتنتشر على امتداد مقاطع النص، لأنها تخضع لتوزيع نصي حسب مقتضيات جمالية وثقافية، وأيضا حسب قصدية الكاتب.

تنعكس هذه العلاقة اللاخطية، على شكل ومعمار النص، إذ تجعله متضمنا لطبقات دلالية متفاوتة من حيث الشفافية والاعتام. لذلك فإن مفهومنا المتدرج للحقيقة، يمكن أن نستمر في تدريجه -منطقيا- إلى علاقات دلالية جديدة، وهكذا نحصل على المخطط الدلالي الثاني:



الواضح: «وهو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق مثل الأوامر والنواهي الصريحة الحقيقية مهما كان مصدرها، ومثل بعض الفصول القانونية...» (٥١).

البين: «وهو من الكلام ما لا يحتمل معنى آخر؛ ولكنه يقبل التأويل عند الضرورة؛ مما يجعله حمال أوجه» (٥٢).

الظاهر: «هو ما يحتمل عدة تأويلات؛ ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام» (٥٣).

المحتمل: «وهو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه ويدرك فحواه بحسب قوانين لسان العرب، وقوانين العادات والأعراف لإدخاله ضمن معارف المتلقي ومجموعته» (٤٥).

الممكن: «وهو ما كان موجزا من الكلام متيحا لعدة تأويلات؛ ولكن المؤول يتخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضوعة أو تشييد قصة» (٥٥)

العمي: «ما كان غير محدد المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة. ولكن يحتال المؤول عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا» (٥٦).

يتضح من هذا المخطط الدلالي المعقد، أن النصوص متفاوتة الدلالة حتى في مواقع اليقين، وليس فقط في مواقع الشك، لأنه غالبا ما ينظر إلى الطبقات الظاهرة للنص على أنها تعبر عن مستوى دلالي واحد. إن القراءة الأحادية تجعل المؤول، لا يرى هذه الفروقات الدلالية المهمة في عملية التأويل. لذلك يتطلب هذا التعقيد الدلالي، التدقيق في الطبقات

النصية، وفي إستراتيجيات المفاهيم والقراءة الملائمة. فكل موقع نصي يوفر للقارئ خطاطات وبرامج للقراءة، تشكل بالإضافة إلى عوامل تداولية أخرى، الضمانة الأساسية لتأويل مقبول ومشروع.

في ضوء هذا المفهوم المتدرج للحقيقة، سيكون رهان التأويل بالنسبة لنا، متناهيا، يقف عند لحظة معينة من سيرورة القراءة، لإضفاء معنى على النص، مسوغا نظريا، لتحقيق درجة معقولة من الملاءمة والمقبولية.

بهذه الرؤية التفاعلية التي تمزج بين معايير النص وفعالية القارئ في التأويل، نتجنب النظرية المحايثة التي تقول بوجود المعنى في النص، وأيضا المقاربة التفكيكية التي تسلم بسلطة القارئ المطلقة. إن أي نظرة شاملة للقراءة ينبغي أن تدمج في سيرورتها الأطراف البنيوية والتداولية الثلاثة، المشكلة لسيرورة اشتغال الدلالة:

«النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال يجب تأويلها.

نص القارئ، أو القارئ بوصفه نصا.

تلاقي النص والقارئ، أي عمل الدلالة».(٥٧)

وعلى الرغم من أنه لا وجود للنص خارج تأويله، فإن القراءة لا يمكن أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية(×) في النص، ذلك أن إهمال القارئ لهذه المعطيات، قد يؤدي إلى تشويه النص، وبالمقابل، فإن ترهينه لها، ينبهه إلى أبعادها الدلالية وآثارها في عملية بناء موضوع التأويل، لأنها تنهض بوظيفة «الإبراز mise en relief الذي يفرض على القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية». (٥٨)

إن الغاية من هذه الاشتراطات اللسانية والنصية، هي ضبط إستراتيجية التأويل، وتوجيه حرية القارئ، وليس فرض تأويل أحادي بشكل مسبق، على النص.■

الهوامش

١ – ميشيل فوكو، خصائص التأويل المعاصر، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد١٦، ١٩٩٩، ص.١٣٨.

2- Catherine Belsey, Critical Practice, London and New York Routletge, 1988, p.15.

❖ **المغايرة**: مفهوم تفكيكي يحدد فعل الاختلاف والإرجاء في آن واحد. وتحيل المغايرة على الحركة النشطة التي تفعل سلطة الاختلاف. إن المغايرة هي الفعل المنتج للاختلاف وآثاره وامتداداته التي تخرق المتعارضات الثنائية في الفلسفة المثالية (فلسفة الحضور) من قبيل (معقول/ محسوس، روح/جسد، دال/مدلول). ولعبة الاختلافات والآثار الناتجة عن حركة المغايرة هي ما يحدد الدلالة في نظر «دريدا»، لأن كل علامة في النص تحيل على علامة أخرى، في سيرورة لا متناهية من الإحالات، لا تحتاج نظريا أن توقف. ومعنى هذا أن الدلالة هي دائما في حالة اختلاف وإرجاء. انظر مواقع مرجع مذكور، ص.٢٩–٣٠.

٣ – فرناند هالين – فرانك شويرويجن، من الهيرمينوطيقا إلى التفكيكية، ترجمة د. عبد الرحمن بوعلي، ضمن كتاب نظريات القراءة، وجدة، دار النشر الجسور، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص.٥١.

٤ – جاك دريدا، مواقع، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء دار توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٩٢. ص.١٩–٢٠.

٥ – المرجع السابق، ص.٤٥–٤٦.

6- John Sturrrock, Structuralism, London, Fontana Press, 1993, p.139.

7- Jacques Derrida, Of Grammatology, tr. Gayatri chakravorty spivak, Baltimor and London, Johns Hopkins, University Press, 1976, p.7.

8- Ibid, p.7.

9- John Sturrrock,, Structuralism, op. cit., p.139.

10- Roger Webster, Studying Literary Theory, London, Arnold, Second Edition, 1996.p. 110.

11- Ibid, p.105.
12- Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p.204.
13- Horace L. Fairlamb, Critical Conditions, Postmodernity and the Question of foundations, Cambridge University Press, 1994, p.81.

* فلسفة الحضور: يقصد «دريدا» بهذا المفهوم الفلسفة المثالية التي هيمنت على الفكر الغربي، لأكثر من ألفي سنة منذ أفلاطون. ويعني الحضور، حضور الموضوع أمام الذات وفي الوعي. إنها تقوم على وهم أن الوعي يدرك الموضوعات مباشرة، وبشكل كلي وكامل دون وسائط وعلامات. الحضور يسبق اللغة والدلالة، ويتجلى ذلك في اعتقاد فلسفة الحضور بوجود معنى أو حقيقة أو أصل خارج اللغة. بالنسبة لـ «دريدا» لا يوجد حضور خالص، ولا يمكن له أن يكون مباشراً. هناك فقط حركة الاختلاف والأثر والمغايرة. للتوسع في مبادئ فلسفة الحضور، انظر د. سامي أدهم، مسرح الفلسفة: الحداثة يد مرفوعة ضد حامل اللوغوس، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٢١/١٩٩٤.

١٤- جاك دريدا، مواقع، مرجع مذكور، ص.٤٤.

15- Umberto Eco, La Structure Absente, Paris, Edition Mercure de France, 1972, p.66.

* ينبه كل من إيكو ومفتاح إلى أن المرحلة الواقعية والتداولية من تفكير بورس هي الأكثر خصبا، حيث تخلص من نزعته المثالية. وفي هذه المرحلة التداولية يقول بتناهي السيميوزيس. ويشير إيكو إلى أن الذين يقولون بلا تناهي السيميوزيس البورسي يقفون عند مرحلته المثالية ولا يتعدونها إلى المرحلة الواقعية التداولية. أنظر The Role of the Reader ، مرجع مذكور. ص.١٩٣.

16- Umberto Eco, Sémiotique et Philosophie du Langage, Presse Universitaires de France, 1988, p.59.
17- Umberto Eco, The Role of the Reader, Bloomington, Indiana University Press,1984.p.194.
18- Ibid, p.193.
19- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, Paris, Bernard Grasset, 1992, p.382.
20- Ibid, p.64-65.
21- Ibid, p.43.
22- Ibid, p.16.

٢٣- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص.٦.

24- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.125.
25- Group U, Rhétorique de la Poésie, Paris, Editions du Seuil, 1990, p.33.
26- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.18.
27- Ibid, p.125.
28- J. Courtès , Sémantique de Lénoncé : Applications Pratiques, Paris, Hachette, 1989, p.35.
29- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.128.
30- Ibid, p.134.
31- Ibid, p.134.
32- Ibid, p.29-3

٣٣ - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص.٨٥.
٣٤ - المرجع السابق، ص.٦٨.
٣٥ - المرجع السابق، ص.٧٧.

٣٦ – المرجع السابق، ص.٧٦.

٣٧ – محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص.١٨٢.

38- Les Limites de linterprétation,

٣٩– محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع مذكور، ص.٥٤.

40- George Lakoff et Mark Johnson, les Métaphores dans la Vie Quotidiennes, Les Editions de Minuit, 1985, p.13.

٤١ - صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص.٢٤٢.

٤٢ – رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، ص.١٦٠.

43- Umberto Eco, Les Limites de Linterprétation, op. cit., p.36.

44- Ibid, p.38.

٤٥ - فرانسوا راستيي، المعنى بين الموضوعية والذاتية، ترجمة محمد الرضواني، مجلة علامات،عدد ٢٠٠٠/١٣، ص.٦٠.

٤٦ – مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص.١٤.

٤٧ – محمد مفتاح، المفاهيم معالم، مرجع مذكور، ص.٣٢.

٤٨ – جماعي، نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص.٥٩.

٤٩ – المرجع السابق، ص.٦٠.

٥٠ – المرجع السابق، ص.٥٩.

٥١ – محمد مفتاح، المفاهيم معالم، مرجع مذكور، ص.٣٨.

٥٢ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٣ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٤ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٥ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٦ – المرجع السابق، ص.٣٨.

٥٧ – جماعي، نظريات القراءة، مرجع مذكور، ص.٥٨.

❖ مثل المعطيات التاريخية وأسماء الأعلام...

٥٨ – ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د. حميد لحمداني، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى، ١٩٩٣. ص.٥.

النظام النحوي العربي

بين الخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي

أحمد حساني *

توطئة:

إن الشعور بوجود مشكلة ما، في أي مرتكز من مرتكزات البنية الثقافية واللسانية للمجتمع، هو في حد ذاته وعي حضاري ناشئ عن إرادة الذات العربية الحدثية والمعاصرة في إيجاد سبل التكيف مع التحولات التي يشهدها تشكل نمط التفكير، في ظل المسار العالمي للحضارة الإنسانية الجديدة، ومحاولة التحرر من تأطير الماضي، بكل ثقله التراكمي، والتخلص من بعض تعليماته المعوقة وعناصره السلبية التي تشدنا إليها شداً يفقدنا حريتنا واستقلالنا، ويعطل آليات الإبداع والتجديد في أي حقل من حقول المعرفة الإنسانية.

قد يعسّر علينا، في هذا السبيل الذي نحن بشأنه، الحديث عن المشكلة النحوية، في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة، في غياب رؤيةٍ استراتيجية شمولية هادفة مؤسسة حضارياً ومعرفياً لتنمية الوعي بأهمية ترقية آليات قراءة عميقة للتراث الفكري العربي التراكمي في مساره الحضاري الطويل، وتعقب مراحل تشكل العقل العربي عبر الحقب الزمنية المختلفة التي صقلته وحددت معالمه.

ولا يتحقق لدينا هذا الوعي المنهجي إلا باسترفاد الأدوات العلمية الكافية المتوافرة في رحاب التطور الذاتي للنظرية اللسانية العالمية بعامة، والدراسات اللسانية العربية بخاصة، والحرص الشديد على استثمار الخطابات المنجزة عبر المراحل التي مر بها تشكل الفكر النحوي العربي، والبحث العميق في أصوله النظرية (الفلسفية والدينية) التي تعد الرافد المرجعي الذي ما فتئ يؤطر المقاربات اللسانية النظرية والإجراءات التطبيقية للبحث اللغوي العربي منذ نشأته وهو جنين، إلى أن نضج واكتمل وأخذ صفة النظرية المتكاملة في هذه المقولات النحوية بمفاهيمها واصطلاحاتها ومعاييرها الصارمة.

وبناءً على ما أومأنا إليه، فإن إثارة قضية إعادة مساءلة النحو العربي،من حيث مكوناته النظرية ومصطلحاته ومفاهيمه المجردة وإجراءاته التطبيقية في هذا الظرف بالذات، تعكس بوضوح درجة الوعي المعرفي والمنهجي وعمقه في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة التي إن نجحت في هذه المساءلة المشروعة ستتحرر لا محالة من توجيه الماضي وضغوطه التي تصل في كثير من الأحيان إلى مستوى الخطاب المقدس الذي لا نجرؤ على المروق من سلطته وهي سلطة لا تعدو أن تكون في كثير من مظاهرها وهمية ليس إلا.

ومن ثمة فإن هذا الإقرار بوجود إشكال في النظام

---

* ناقد وأكاديمي (كلية الآداب والفنون - جامعة وهران) الجزائر.

النحوي العربي هو، في حقيقة أمره، نتيجة من النتائج التي حققتها النزعة التحررية في تاريخ البحث اللساني العربي التي ما انفكت تضطلع باصطناع آليات واسترفاد أدوات علمية انطلاقاً من الواقع الفعلي للسان العربي الحديث، رافضة التقليد والولاء السلبي القائم على الإعادة والاجترار الدائم لما قال به الأوائل، باعتباره الأنموذج الأمثل الذي لا يضارعه سواه ، في ظل نزعة تقديس كل ما هو قديم، دون أدنى جهد في تأمل مقولات التراث ومحاولة فهمها وإدراكها وانتقاء عناصرها الفاعلة التي يمكن أن يعول عليها لتهيئة الأرضية لإمكانية إيجاد حلول علمية كافية لكثير من العوائق والصعوبات التي تعترض سبيل المتكلم العربي وغير العربي، في أثناء الممارسة الفعلية للحدث الكلامي.

ومن ههنا فإن اختراق قداسة النحو، وتجاوز مقولاته الصارمة التي تمارس علينا قوة حضورية، يعد مروقاً مشروعاً وتحرراً مبرراً حضارياً ومؤسساً معرفياً ومنهجياً لإحداث التغيير الذي تقتضيه طبيعة اللغة العربية نفسها التي تطورت مفرداتها وتراكيبها التداولية في خطابها المنطوق والمكتوب عبر تاريخها الطويل الذي يفوق اللغات العالمية الحديثة بردح غير قليل من الزمن.

في هدي هذه الحيثيات كلها لابد لنا، حينئذ، من أن نقدم بجرأة علمية لامحيص لنا منها، على تفكيك بنية الفكر النحوي بمعاييره المغلقة التي تعد إجحافا جزافياً في حق الاستعمال الطبيعي للغة، ونسعى جاهدين إلى إعادة بناء هذا الفكر انطلاقا من النظام اللساني العربي المتداول بالفعل بين أفراد المجتمع اللغوي، باعتماد النتائج التي حققتها اللسانيات التطبيقية في حقل تعليمية اللغات، واستثمار العناصر الفاعلة في التراث اللساني العربي وتوظيفها توظيفاً انتقائياً لتذليل العوائق والصعوبات التي تعترض سبيل المعلم والمتعلم معا لتيسير اكتساب النظام القواعدي العربي.

إن أدنى تأمل في النظام النحوي العربي يهدي إلى أن هذا النظام يؤطره خطابان اثنان شاعا في الثقافة العربية قديماً وحديثاً :

أحدهما : يمكن أن ينعت بالخطاب الفلسفي والديني؛ هو الخطاب الذي له حضور إلزامي في التراث النحوي العربي منذ نشأته إلى الآن ، وهو خطاب اطرادي لم يتغير ولم يتبدل وتتبدى ملامحه في :

١ ـ تأثير المرجعية النظرية (الفلسفية والكلامية والفقهية) في توجيه مسائله الاتفاقية والخلافية.

٢ ـ المفاهيم المجردة التي تكون المتن الاصطلاحي للنحو العربي وهي مفاهيم مقحمة إقحاماً شديداً ليست لها أي صلة بطبيعة اللغة.

٣ ـ الإجراءات التطبيقية القائمة على الجدل الفلسفي والعقائدي والخلافات المذهبية.

وأحدهما الآخر: الخطاب التعليمي الذي بدأ يتشكل منذ الشعور بضرورة تبسيط التنظير النحوي وتيسيره بكيفية تجعله في متناول المتعلم العربي وغير العربي الممارس للسان العربي بالتعلم وليس بالسليقة، ولهذا الخطاب حضور في المنظومة التي توسم بالألفية والأراجيز والشروحات والتعليقات والحواشي حول هذه وتلك.

يعد إشكال المصطلح الدخيل على النظام النحوي عاملاً رئيساً من العوامل المعوقة لامتلاك آليات البنى التركيبية للسان العربي وهو الأمر الذي يجعل كثير من المتعلمين العرب وغير العرب ينفرون من دراسة النظام القواعدي العربي مما جعل بعضهم يقول في سياق حديثه عن المصطلحات النحوية : «إن الشقة بين مدلولاتها الأولى وبين ما ترمز إليه في هذا العلم واسعة وتشكل عثرة لأكثر الطلاب : المسند والمسند إليه، المضارع، المبتدأ صيغ المبالغة، الصفة المشبهة، الممنوع من الصرف. لامحل له من الإعراب، صلة العائد وغيرها من المصطلحات يفهمها علماء اللغة والمتفقهون ولكنها لا تعني شيئاً عند المتعلمين».(١)

وما استطاع النحاة المحدثون أن يتحرروا من هذا التقليد مازلنا نلاحظ إلى حد الآن أن كتب تعليم

النحو، التي يفترض فيها أن تكون ميسرة ومهذبة تهذيباً يراعي قدرات المتعلم العربي، محشوة بمصطلحات لاصلة لها بالواقع اللغوي ومن ثمة لا يمكن أن تحقق أغراضها التعليمية المنشودة إلا إذا خلت من المفاهيم الفلسفية المجردة، ومن الشواهد اللغوية الغريبة عن الواقع اللغوي.

إن الممارس للعملية التعليمة للنحو العربي يدرك لا محالة أن هناك عوائق ذاتية خاصة بنظام اللغة نفسه (النظام القواعدي) الذي يطرح مشاكل تعليمية حقيقية، ولا يمكن تجاوز هذه المشاكل والتغلب عليها إلا بالقيام بخطوة جريئة نحو إعادة النظر في ضوابط اللغة ونظام قواعدها (الصرفية والنحوية) لتيسير تعليمها.

وكان النفور من الخطاب الدخيل الذي استرفده النحاة مألوفاً وشائعاً في البيئة العربية القديمة، فلقد تعجب بعضهم من هذه المصطلحات المتعاقبة في الخطاب النحوي العربي، بل هناك من تصدى لها رافضاً إياها رفضاً شديداً.

يمكن في هذا المقام أن نلجأ إلى بعض الشهادات من التراث العربي نفسه لتعميق ما نحن بشأنه :

- وقف إعرابي على مجلس الأخفش فسمع كلام أهله في النحو وما يدخل معه، فحار وعجب وأطرق ووسوس فقال له الأخفش: ما تسمع يا أخا العرب؟ قال أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا.(٢)

- يروى أن أبا مسلم مؤدب عبد الملك حضر درسًا في النحو ولم يفهم منه شيئاً نتيجة إغراقهم في مصطلحاته ونظرياته فعافه وهجا أصحابه بقوله :

مازال أخذهم في النحو يعجبني
حتى سمعت كلام الزنج والروم
لما سمعت كلاماً لست أفهمه
كأنه زجل الغربان والبوم
تركت نحوهم والله يعصمني
من التقحم في تلك الجراثيم (٣)

- وذكر أبو حيان أن أبا سليمان قال : نحو العرب فطرة، ونحونا فطنة؛ فلو كان إلى الكمال سبيل لكانت فطرتهم لنا مع فطنتنا ولكانت فطنتنا لهم مع فطرتهم(٤)

- الخلاف بين عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي والفرزدق

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتا أو مجلف

قال على ما رفعت أو مجلف قال له على ما يسوءك وينوءك علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا. (٥)

حتى يكون هذا الموضوع الذي نحن بشأنه مؤسسا معرفياً ومنهجياً لا محيص لنا من أن نتطرق إلى عناصر قارة تعد مرتكزات منهجية اقتضتها طبيعة الإشكالية نفسها التي لا يمكن لنا إغفالها ولذلك سنمكث عند هذه المرتكزات لتعميقها أكثر :

أولاً: المنهج النحوي: التأسيس والإجراء:

أسس العرب الأقدمون منهجهم اللغوي على مبدأ التحري والتقصي في الواقع اللغوي انطلاقاً من معاينة الحدث اللغوي وتعقب الأداء الفعلي للكلام، كما هو متداول بالفعل بين أفراد المجتمع اللغوي العربي المتجانس.

ولذلك أدركوا في فترة مبكرة جداً أهمية التمييز بين الوصف القائم على الملاحظة المباشرة في الوسط اللغوي من جهة، واستنباط العلل والأحكام من المدونة التي تم وصفها من جهة أخرى. وقد أومأ السيوطي إلى هذه الثنائية المنهجية بقوله : «اعلم أن اللغوي شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعداه، وأما النحوي فشأنه أن يتصرف فيما ينقله اللغوي ويقيس عليه».(٦)

ومن ثمة انقسم اللغويون إلى فئتين : فئة تمسكت بالنص وأعصمت به إعصاماً شديداً مثل الأصمعي، ومن اقتفى أثره، وفئة أخرى انصرفت إلى القياس ووضع الحدود والضوابط مثل الخليل وتلامذته.

وكان اعتمادهم في منهجهم على مبدأ استنباط

الأحكام من النماذج اللغوية الأكثر استعمالاً وتواتراً، وترك النادر في الاستعمال والقليل في التداول ، والتقليل من شأنهما إذ لا يعول عليهما في اصطناع القاعدة ووضع المعيار. جاء في طبقات النحويين لأبي بكر الزبيدي أن ابن نوفل روى عن أبيه أنه سأل أبا عمرو بن العلاء : «اخبرني عما وضعت مما سميته عربية أيدخل فيه كلام العرب كله ؟ فقال لا، فقلت كيف تصنع فيما خالفتك فيه العرب، وهم حجة ؟ فقال أحمل على الأكثر، وأسمي ما خالفني لغات».(٧)

وقد تتبدى أصفى صورة لحقيقة وضع النحو في قول السيوطي : «النحو بعضه مسموع مأخوذ من كلام العرب، وبعضه مستنبط بالفكر والروية، وهو التعليلات وبعضه يؤخذ من صناعات أخرى». (٨)

ويقصد بالصناعات الأخرى العلوم الأخرى التي كانت تمارس قوة حضورية في منهج البحث آنذاك، وتؤطر البحث اللغوي العربي وتمنحه الأدوات والمفاهيم والاصطلاحات كعلم الكلام وأصول الفقه.. وهو الأمر الذي جعل النحو في كثير من الأحيان يكون غريبا عن طبيعة اللغة نفسها.

يقول ابن خلدون في هذا الشأن : «إن العلم بقواعد الإعراب إنما هو علم بكيفية العمل وليس هو العمل نفسه، ولذلك نجد كثيرا من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين بتلك القواعد إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه أو لذي مودة أو شكوى ظلامة أو قصد قصدوه أخطأ فيهما الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لذلك و العبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربي». (٩)

ثانياً: النزعة الكلية:

لقد انتبه العرب الأقدمون إلى أهمية الكشف عن الملامح المشتركة بين اللغات الإنسانية المختلفة، فهم لما انبروا يسبرون أغوار بنية النظام اللساني العربي كانوا على وعي عميق في الحين نفسه بوجود خصائص ملازمة للفكر الإنساني تتجلى بوضوح في أنساق مقولية واضحة. ومن هؤلاء ابن الخباز الذي أشار إلى أهمية الدلائل العقلية في تصنيف المقولات النحوية حيث قال: «لا يختص انحصار الكلمة في الأنواع الثلاثة اسم وفعل وحرف بلغة العرب؛ لأن الدليل الذي على الانحصار في الثلاثة عقلي والأمور العقلية لا تختلف باختلاف اللغات». (١٠)

كما نجد هذا التصور واردا لدى المبرد إذ ألفيناه يقول في سياق حديثه عن أقسام الكلام : «فالكلام كله اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، ولا يخلو الكلام عربيا كان أو أعجميا من هذه الثلاثة». (١١)

وقد وجدنا الفارابي ينحو هذا النحو أيضاً في أثناء تحديده للمفاهيم الحاصرة للمقولات اللغوية إذ كان يميل عادة إلى إضفاء الدلالة الكلية أو العالمية على الظواهر اللسانية، فقد قال في رحاب تصنيفه للألفاظ الدالة في لسان كل أمة ضربان مفردة ومركبة. (١٢)

فقد تبين من كل ما ذكر أن المفكرين واللغويين العرب كانت لهم إشارات نافذة إلى حقيقة القواسم المشتركة بين اللغات الطبيعية المختلفة.

ثالثاً: التقاطع المرجعي بين الخطاب الفلسفي والخطاب النحوي:

لقد ارتقى المبحث اللغوي بعامة والبحث النحوي بخاصة مراقيه العلمية في رحاب الفلسفة وعلم الكلام، ولم يكن بمنأى عن التأثر بالمباحث الفلسفية والكلامية، فالتقاطع المنهجي بين هذه المباحث حقيقة قائمة بذاتها لا يمارى فيها ولاترد، ويتجلى هذا التأثر بخاصة في المنهج والاصطلاح وطريقة التأليف، ولايمكن لهذه النشأة المزدوجة اللغوية والكلامية أن تبرئ الرصيد المفاهيمي والاصطلاحي للنحو العربي من التبعية إلى الفلسفة والمنطق التي تتجلى ملامحهما في المقولات والتبويب ووضع الحدود والتعريفات..

إن المتأمل في الإرث الفكري للخطاب الجدلي المنجز في الحضارة العربية الإسلامية يدرك لا محالة أن أسلافنا كانت تؤطرهم نزعة كلامية في إخضاع اللغة لمقولات علم الكلام ولأحكامه وطرائقه وأساليبه

الجدلية واسترفاد حججه مما قيد الضوابط وعلل الأحكام ورسخ المعيار الذي حد اللغة حداً منطقياً صارماً قد ينفر منه في كثير من الأحيان الأداء الفعلي للكلام الذي يقتضي التحرر من المعايير المغلقة بحكم الطبيعة الإبداعية للعملية التواصلية.

وقد شعر أسلافنا بهذا التعسف في إقحام مقولات المنطق على الطبيعة اللغوية واقتنعوا بأن هناك إجحافاً في حق اللغة ومستعمليها عندما تهيمن هذه القوانين الدخيلة على الفطرة اللغوية، فكان ابن جني قد أشار ما مرة إلى أن العامل الحقيقي في اللغة هو الإنسان بوصفه واضع اللغة، وقد ألف ابن مضاء القرطبي كتابًا رافضاً معيارية النحاة الفلسفية داحضاً مبدأ العامل والعلة والفاعل والسبب وما إليها من القضايا التي نلجأ إليها في تعليلنا للظواهر اللغوية، فالإنسان هو العامل الأول والأخير في اللغة. (١٣)

إن اهتمام أسلافنا بظاهرة الإعراب والحرص الشديد على تعقب علاماته المميزة وتعليلها جعلهم يتمسكون «بتفسير هذه الظاهرة وذهبوا إلى القول بالعمل؛ عمل العناصر اللغوية بعضها في بعض لا على وجه الحقيقة، بل على وجه العلاقات المطردة الثابتة بينها في تلازمها، والقول بالعمل افتراض في التحليل الداخلي أعانهم على تفسير كثير من الظواهر في الإعراب وما يتعلق به».

ساقهم انتصارهم لنظرية العامل إلى الجمع بين العمل والاختصاص بحكم أن العلائق الوظيفية بين العناصر اللسانية تقتضي تجاوراً قاراً وثابتًا يصل إلى درجة التلازم والاختصاص، فقد ذهبوا في هذا السمت إلى «الربط بين الاختصاص والعمل وجعلوا من شرط الحروف التي تعمل أن تكون مختصة فالتي تختص بالأفعال مثل (لم) (لن) (لما) تعمل فيها، والتي تختص بالأسماء كأحرف الجر تعمل فيها ومالا يختص كالواو والفاء فلا تعمل». (١٥)

انطلاقا من هذا التصور لعلاقة العامل بالاختصاص انصرفوا إلى تعليل الإعراب تعليلات ضمنية قائمة على أسس وظيفية علائقية، ولذلك جعل البصريون عامل الرفع في الفعل المضارع قيامه مقام الاسم أو حلوله محله. (١٦)

والعوامل في الذاكرة النحوية العربية ضربان:

أ ـ لفظية : وهي عادة مورفيمات أو عناصر لسانية سابقة في الرتبة من حيث المبدأ وتؤثر في المميزات الوظيفية (حركات الإعراب)

ب ـ معنوية : وهي معان مجردة وليست بعناصر لسانية ظاهرة كعامل الابتداء مثلا.

إن التمسك بالعلل والأسباب لدى أسلافنا جعلهم يبالغون في الجدل الكلامي الغريب عن البنية اللغوية ومكوناتها الوظيفية والتركيبية التداولية معتقدين أن هذه العلل هي من عرف الاستعمال اللغوي عند العرب ومن عاداتهم النطقية، يقول ابن جني : «العرب أرادت من العلل والأغراض ما نسبناه إليها وحملناه عليها». (١٧)

ويرى في سياق آخر «أنهم قد أحسوا ما أحسسنا وأرادوا وقصدوا ما نسبنا إليهم إرادته وقصده».

ولكن كان الإحساس لديهم بالطبع لا بالتعلم؛ أي بالكفاية اللغوية التي يمتلكها المتكلم المثالي للسان العربي، وهم إن كانوا يمارسون بالفعل هذه العلائق الوظيفية عن طريق الأداء الفعلي للكلام، لم يكن يخطر ببالهم تلك العلل من حيث هي مفاهيم ومقولات أو حدود، يرى ابن جني أن هذه العلل قد طبعوا عليها «من غير وضع منهم لعلله ولابقصد من القصود التي ننسبها إليهم في قوانينه وأغراضه، بل لأن الأخير منهم حذا على نهج الأول فقال به». (١٨)

ومما لاشك فيه أن ابن جني كان نزيعاً إلى الدقة في وضع الضوابط والحدود ورسم التعريفات والاصطلاحات متأثراً بالمنهج الكلامي العقلي الذي كان يؤطر تفكيره، ومن هذا الأصل تصدر ابن جني الذي انتهى به تأمله في المناخ العلمي الذي كان سائداً في عصره إلى ربط الصلة منهجياً بين العلوم العقلية والعلوم اللغوية.، فتبين له أن الفقهاء قد وضعوا لمبحثهم أصولاً وضوابط، وأن المتكلمين قد وضعوا

أيضاً لعلم الكلام أصولاً ومبادئ، فاعتن له أن يقتفي أثر هؤلاء جميعاً، فيضع للغة بعامة، وللنحو بخاصة أصولاً وضوابط فتجلى لنا تأثره بهؤلاء وأولئك في الدقة في المصطلح ووضع الحدود.

ومما يدل على تأثر ابن جني بمنهج المتكلمين أنه عقد باباً في كتابه الخصائص وسمه بـ (علل العربية أكلامية هي أم فقهية) قال : «اعلم أن علل النحويين ـ أعني بذلك حذاقهم المتقنين لاألفافهم المستضعفين ـ أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين، وذلك أنهم إنما يحيلون على الحس، ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس وليس كذلك حيث علل الفقه.(١٩)

وكان الخليل قبل ذلك قد انصرف ليوضح صلة النحو بوصفه علماً مجرداً، باللغة من حيث هي ممارسة تواصلية فقال : «إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله». (٢٠)

وقد تطرق الخليل في مقام آخر إلى محدودية العلل التي يضعها النحاة فيصرح بكل وضوح أن عمله يمكن أن يكون مطابقاً تماماً لما مثل وحضر في ذهن المتكلم العربي، وقد يكون مخالفاً لذلك، يقول في هذا السبيل : «اعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست، وإن تكن هناك علة له، فمثلي مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق، أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا ولسبب كذا وكذا سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك، فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق ما ذكرته بالمعلول فليأت بها». (٢١)

قال أبو عبد الله الحسين بن موسى الدينوري في كتابه (ثمار الصناعة) : « اعتلالات النحويين صنفان: علة تطرد على كلام العرب وتنساق إلى قانون لغتهم، وعلة تظهر حكمتهم، وتكشف عن حجة أغراضهم ومقاصدهم في موضوعاتهم وهم للأولى أكثر استعمالا وأشد تداولاً، وهي واسعة الشعب إلا أن مدار المشهورة منها على أربعة وعشرين نوعاً».(٢٢)

هناك صنف ثان يطلق عليه أحيانا علة العلة، وقد ذكره ابن السراج في الأصول فقال : «اعتلالات النحويين ضربان : ضرب منها هو المؤدي إلى كلام العرب كقولنا كل فاعل مرفوع، وكل مفعول منصوب، وضرب يسمى علة العلة مثل أن يقولوا لم صار الفاعل مرفوعا؟ والمفعول منصوباً؟ وهذا ليس يكسبنا أن نتكلم كما تكلمت العرب، وإنما يستخرج منه حكمتها في الأصول التي وضعتها، وتبين به فضل هذه اللغة على غيرها». (٢٣)

كان موقف ابن مضاء من النحاة ثورة عنيفة على الخطاب الفلسفي الذي ظل طاغيا على ما سواه من الخطابات الأخرى فقد كرس كتابه (الرد على النحاة) لدحض غلو النحاة في استرفادهم لمقولات الفلسفة والمنطق، ولذلك أنكر عليهم القول بالعلل الثواني والثوالث رافضاً الجدل الكلامي، ومطالباً بإبعاد الحجاج الفلسفي عن طبيعة النحو الذي ينبغي أن يكون من اللغة وإليها دون وسيط مفاهيمي واصطلاحي، ومنادياً بإعادة الاعتبار للنص والتحرر ما أمكن من التأويل وكانت تقوده في هذا التصور نزعته الظاهرية التي كانت تؤطره نظرياً وإجرائياً.

وما تلك الشروح والحواشي والتعليقات إلا دليل قاطع كذلك على أن أسلافنا أدركوا العوائق والصعوبات التي باتت تعترض سبيل المتعلم للنحو العربي، فاللجوء إلى الشرح هو إقرار بوجود اللبس والإبهام في النظام النحوي العربي.

رابعاً: التقاطع المنهجي بين الخطاب الديني والخطاب النحوي:

لقد وردت شهادات كثيرة، من التراث نفسه، تدل على التقاطع والتلاقي المرجعي والمنهجي بين الفقه

وأصوله، والنحو أصوله. والدليل على ذلك كثرة التأليف في الأصول يقول السيوطي : «مازال النحو مجنونا حتى عقله ابن السراج في أصوله». (٢٤)

ومن النصوص الصريحة التي تثبت الصلة المنهجية بين النحو وعلل المتفقهين ما ذكره ابن السراج (٣١٦هـ) عندما أقر بأن النحويين انتزعوا عللهم من كتب محمد بن الحسين الشيباني المتوفى سنة ١٨٩هـ(٢٥)

يقول ابن الأنباري (٥٧٧هـ): «وأدلة صناعة الإعراب ثلاثة : نقل وقياس واصطحاب حال؛ فأما النقل فالكلام العربي الفصيح المنقول النقل الصحيح الخارج عن حد القلة إلى حد الكثرة، وأما القياس: فهو حمل المنقول على المنقول إذا كان في معناه. وأما اصطحاب الحال : فإبقاء اللفظ على ما يستحقه في الأصل عند عدم دليل النقل عن الأصل كقولك في فعل الأمر، إنما كان مبنيا لأجل الأصل في الأفعال البناء وأن ما يعرب منها لشبه الاسم، ولا دليل يدل على وجود الشبه فكان باقيًا على الأصل في البناء». وهذه مفاهيم واصطلاحات أصولية. (٢٦)

وقد كتب عبد الرحمن بن الأنباري (٥٧٧هـ) كتابه (لمع الأدلة في أصول النحو) وأومأ في مقدمته إلى أن أصول النحو هي التي تفرعت منها فروعه وفصوله، كما أن أصول الفقه هي أدلة الفقه التي تفرعت عنها جملته وفائدته لتحويل في إثبات الحكم على الحجة والتعليل والارتفاع عن حضيض التقليد علو الإطلال على الدليل. (٢٧)

ولعل أصفى صورة للتقاطع المنهجي بين النحو وأصول الفقه كتاب الأشباه والنظائر للسيوطي الذي تضمن مباحث في أصول النحو وفروعه تقليدا لمنهج الفقهاء في ضبطهم للأشباه والنظائر الفقهية، فهو من الناحية التاريخية يمثل مرحلة متأخرة من مراحل تأثر النحو بالفقه وأصوله؛ من حيث التبويب والتقسيم والترتيب وقد أومأ إلى ذلك السيوطي بواضح العبارة قائلا: «واعلم أن السبب الحامل لي على تأليف ذلك الكتاب أني قصدت أن أسلك بالعربية سبيل الفقه فيما صنفه المتأخرون فيه وألفوه عن كتب الأشباه والنظائر»(٢٨)

ويقول السيوطي في مقام آخر في سياق حديثه عن الصلة المنهية بين الفقه والنحو :س أضفنا إلى علوم العربية علمين وضعناهما؛ علم الجدل في النحو وعلم أصول النحو؛ فيعرف به القياس وتركيبه وأقسامه : من قياس العلة، وقياس النسبة، وقياس الفرد، إلى غير ذلك على حد أصول الفقه» (٢٩)

وكان الشافعي يقول : «لا أسأل عن مسألة من مسائل الفقه إلا أجبت عنها من قواعد النحو». (٣٠)

ويقول أبو عمرو الجرمي : «أنا منذ ثلاثين سنة أفتي الناس في الفقه من كتاب سيبويه وذلك أن الجرمي كان صاحب حديث، فلما علم كتاب سيبويه تفقه في الحديث؛ إذ كان كتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش» (٣١)

خامساً: أصول الخطاب التعليمي في التراث وإجراءاته:

نستطيع أن نقول منذ البدء إن النحو وجد،في مرحلته الجنينية، لغرض تعليمي؛ إذ كان وسيلة مساعدة للاستقامة في الأداء الفعلي للكلام سواء أكان المتكلم عربياً أم أعجمياً. وقد تتبدى هذه النزعة التعليمية في التعريف الذي وضعه ابن جني للنحو؛ فهو في تصوره : «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير، والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها رد به إليها». (٣٢)

إن المتأمل في هذا التعريف يدرك أن النحو، كما تمثله ابن جني وتصوره، هو اكتساب قدرات وعادات لغوية شائعة بين أفراد المجتمع اللغوي العربي المتجانس، ولا يمكن أن يتحقق هذا الاكتساب إلا بالتعلم ، سواء أكان هذا المتعلم عربياً ضعفت سليقته

تحت تأثير الاختلاط بالعناصر الأجنبية أو ابتعاده عن البيئة اللغوية العربية، أم كان أجنبياً. وهذه التفاتة من ابن جني إلى أهمية تعليم اللغة للأجانب ، كأن النحو العربي يستهدف هؤلاء الأجانب غير الناطقين باللغة العربية بالفطرة.

فالغاية في بدء نشأة النحو كانت تعليمية ، ومن ثمة كان النحو وسيلة مسعفة تقترب من العادة اللغوية وتعود إليها في صلتها الدائمة بالأداء الفعلي للكلام من حيث هو ممارسة تداولية. وظل النحو ملازماً للخطاب المنطوق والمكتوب يستمد منهما حياته واستمراريته إلى أن أتى عليه حين من الزمن ، في ظل نضج الفكر العربي وتداخل العلوم وتلاقيها فابتعد عن الواقع اللغوي وأضحى علما كغيره من العلوم العقلية التي نشأت وازدهرت في البيئة العربية (الفلسفة، علم الكلام، أصول الفقه...)

وقد ألفينا أسلافنا، في ضوء التوازي بين الخطاب الفلسفي والخطاب التعليمي، يميزون بين ثلاثة أنواع من العلل:

أ - العلة التعليمية : كقولنا هذا مرفوع لأنه فاعل وذاك منصوب لأنه مفعول به، وهذه العلل أطلق عليها النحاة العلل الأول؛ وهي المحققة لغاية النحو. وقد تلقاها جميع النحاة بالقبول بما فيهم الذين أنكروا نظرية العامل (ابن مضاء) الذي أقر أن العلل الأول بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالمنطق بكلام العرب، المدرك منها بالنظر. (٣٣)

ب - العلة القياسية: هي التي تقوم على اشتراك المقيس والمقيس عليه فيما تصوروا أو ظنوا أنه علة موجبة للحكم فيهما؛ كحملهم بناء اسم (لا) النافية للجنس على بناء خمسة عشر.والقياس هو حمل الشيء على الشيء في بعض أحكامه لوجه من الشبه، وقيل حمل الشيء على الشيء وإجراء حكمه عليه لنسبة بينهما عند الحامل. وهو عند الفقهاء حمل الفرع على الأصل لعلة الحكم. (٣٤)

وقد سمى ابن مضاء هذه العلل بالعلل الثواني ونهج نهج ابن جني في إنكارها ودعا إلى إلغائها، وكانت حجته في ذلك بأن هذه العلل مستغنى عنها ولاتفيدنا،إلا أن العرب أمة حكيمة.(٣٥)

ج - العلة الجدلية: هي تلك العلة الخارجة عن بنية اللغة نفسها، فهي كل ما يقبل به بعد العلة التعليمية والقياسية مثلا: أن يسأل في باب (إن) من أي جهة شابهت هذه الحروف الأفعال؟ وبأي الأفعال شبهتموها بالماضية أم المستقبلية أم الحادثة الحالية ؟ وحين شبهتموها بالأفعال لأي شيء عدتم بها إلى ما قدم مفعوله على فاعله؟ إلى غير ذلك من الأسئلة. فكل شيء اعتل به جوابا على هذه المسائل فهو داخل في الجدل والنظر.(٣٦)

أطلق ابن مضاء على هذا الضرب من العلل اسم العلل الثوالث، ودعا إلى إسقاطها عن الدراسات النحوية لأنه ليس في تلكم التعليلات نفع ولا فائدة في ضبط الألسنة. (٣٧)

ولذلك فإن «القياس الذي استند فيه إلى إحدى العلتين،التعليمية أو القياسية،إنما يجانس طبيعة اللغة وخصائصها، دون القياس الذي اعتمد على العلة الجدلية النظرية فنحا نحو الفلسفة واتسم بسمتها، وغدا صناعة بل رياضة عقلية ونشاطا ذهنيا، وجعل التعليل أصلا وغاية، لاوسيلة وحاجة» (٣٨)

يقول مازن المبارك في كتابه النحو العربي: «لقد جعل الزجاجي العلل تعليمية وقياسية وجدلية نظرية، وماكان له أن يجعلها كذلك، ولا أنه نظر إليها على أن منها ما هو ضروري لتحقيق غاية النحو التعليمية، إذ بالعلل يتوصل إلى معرفة كلام العرب، ومنها ما هو ضروري لتحقيق غاية العربية، إذ بالعلل القياسية يمكن أن نجاري العرب فنقيس على كلامهم فنكفل للغة استمرار حياتها ونمائها (...) ومن تلك العلل بعد ذلك علل ليس للنحو فيها نصيب، ولا للغة منها نفع (...) وهي العلل التي تدخل في باب النظر والجدل».(٣٩)

سادساً: إجراء تطبيقي

ارتأينا أن نعرض نموذجاً للتعريفات والحدود التي اصطنعها النحاة العرب للمقولات النحوية، فوقع اختيارنا على مقولة الفعل بوصفه العنصر اللساني الذي استقطب اهتمام النحاة واللغويين العرب الأقدمين، فأفردوا له زخما كثيفا من التنظيرات والإجراءات التطبيقية لضبط حده ضبطا دقيقا وتوسيع مجاله الإجرائي برصد حواليته التي يتبدى فيها في سياقه المألوف لدى المتكلم - المستمع المثالي للسان العربي.

قد تتبدى لنا الصورة التكاملية للمنهج النحوي العربي في تعريفاتهم المتنوعة للفعل، ولذلك يهمنا أن نشير منذ الآن إلى أن هناك ثلاثة اتجاهات في تاريخ البحث اللغوي العربي تعاملت مع الفعل بوصفه مقولة نحوية وفق معايير مختلفة، وهي الاتجاهات التي يمكن لنا تصنيفها على النحو التالي:

١ - الاتجاه التوزيعي

تقيم اللسانيات التوزيعية منهجها على فرضية مؤداها أن العناصر اللسانية «لاترد مصادفة بعضها بالنسبة لبعضها الآخر، بل يرد كل عنصر في مواقع محددة بالنسبة إلى عناصر أخرى محددة». (٤٠)

فأمسى، حينئذ، الاهتمام منصباً على توخي توزيع العناصر ضمن السياق الذي ترد فيه، ومن ههنا أضحى تقسيمهم لفئات الكلم ينبني على توزيع تلك الفئات وتواترها ضمن سياقها المألوف، حيث إن كل العناصر التي تحتل الموضع نفسه في السياق نفسه تنتمي إلى القسم نفسه من أقسام الكلام.

تنحدر هذه النزعة تاريخياً من منهج قديم أنشأ يعيد إنتاج نفسه في أشكال جديدة يحسبها أقطاب الاتجاه التوزيعي في اللسانيات المعاصرة من مستحدثات التحول اللساني في القرن العشرين.

إننا إذا ما نظرنا نظرة عجلى إلى الرصيد الكثيف من المعطيات المعرفية للفكر النحوي العربي نجد لامحالة عصبة من النحاة كان لها فضل السبق في هذا المنهج في تاريخ الدراسة اللسانية ؛ لأنه لما تعذر عليهم تعميم العلاقات الوظيفية الضمنية الفاعلة كالقول (بعامل حلول محل الاسم) استبدلوها بمبدأ التوزيع أو الموقعية يقول ابن هشام: «رافع المضارع تجرده من الناصب والجازم وفقا للفراء ولاحلوله محل الاسم خلافا للبصريين». (٤١)

ومن ثمة يرى بعضهم: «أن الإرهاص بمبدأ التوزيع ظاهر في كثير من وجوه التحليل النحوي عند العرب، ولكن النحويين كانوا يحتكمون إليه بقدر ما يكون مسعفاً دون قصر، وهو لاشك منطلق جزئي نافع، ولكنه لا يبلغ أن يكون مطلقا». (٤٢)

ونجد هذا المنهج ممثلا في صورة أبين لدى عبد القاهر الجرجاني الذي كان جاداً في مراميه ومتهيئا له، فهو حين تناول مقولة الفعل في كتابه (الجمل) كان قد بنى تصوره من زاوية توزيع الفعل ضمن الحوالية التي يرد فيها والتي لايكاد ينفك عنها في أثناء تواتره في سياقه المألوف حيث قال: «والفعل ما دخله قد، وسوف، والسين، نحو: قد قام وقد يقوم وسيقوم وسوف يقوم، وتاء الضمير وألفه وواوه نحو: أكرمت وأكرما وأكرموا وتاء التأنيث الساكنة نحو نعمت وبئست وحرف الجزم لم يضرب». (٤٣)

إن ما انتهى إليه الجرجاني في هذا الخطاب قد بناه على موقعية الفعل في حيزه الطبيعي وفقاً للعلاقة بين العناصر اللسانية، فهو فعل ذلك بوعي عميق بحوالية الفعل العربي، وهي الحوالية التي لايمكن لأي قسم من أقسام الكلام أن يتبدى فيها.

إذا ما رجعنا إلى الحوالية التي رصدها الجرجاني للفعل والتي وسعها غيره من النحاة (٤٤) نلاحظ أنها تتألف من عناصر ضامة تتقدم الفعل إلزاما وأخرى تردفه؛ أي تنقسم إلى سوابق ولواحق تحدد حوالية الفعل.

من البدهي القول، إذن، إن ما قال به الجرجاني وغيره من النحاة ينسجم مع أهم ما أقر به اللسانيون التوزيعيون حين تصنيفهم لأقسام الكلام بناء على تواترها في سياقها اللساني المألوف. غير أننا نلفي

بعض النحاة يقيم تعريفه على معايير أخرى غير توزيعية منها ما هو وظيفي، ومنها ما هو دلالي.

٢ ـ الاتجاه الوظيفي:

إن ما هو معدود في عداد المسلمات، في ضوء اللسانيات الوظيفية، هو التركيز على إبراز أهمية الوظيفة الإبلاغية للغة؛ أي لأي شيء يصلح عنصر من عناصر الكلام من حيث الإبلاغ ؟ أو ماهي وظيفته في السياق الوارد فيه. ؟ (٤٥)

من هذا المنطلق كان تعامل اللسانيات الوظيفية مع العناصر اللسانية التي تكون المدونة النمطية للبيئة اللغوية المتجانسة إذ «تحدد هذه العناصر بحكم وظيفتها، وعلى أساس طبيعة هذه الوظيفة ترتب ضمن العناصر الأخرى». (٤٦)

لقد أضحى الركن الإسنادي،لدى النحاة العرب الأقدمين، فيصلاً لفرز العناصر اللغوية، حيث تصنف وفقا لانتمائها أو عدم انتمائها إلى هذا الركن. لكن ما مبررات اعتمادهم الإسناد معياراً جوهرياً لتصنيف أقسام الكلام. ؟

إن العناصر المنتمية إلى الركن الإسنادي تتفاوت فيما بينها من حيث قبولها الإسناد بطرفيه،لذلك اتخذوا هذه السمة ضابطا، فأضحت منوالاً لا ينهى عنه لضبط المقولات النحوية، ووضع حدود لها لاتكاد تحيد عنها.

فجاء تقسيمهم للكلام تقسيماً وظيفياً يراعي وظيفة كل قسم ضمن الركن الإسنادي، فقالوا: «الكلمة إن لم تكن ركنا للإسناد فهي حرف، وإن كانت ركنا له؛ فإن قبلت الإسناد بطرفيه فهي اسم، وإلا فهي فعل». (٤٧)

يتجلى لنا، حينئذ، أن الفعل بوصفه طرفًا رئيساً في الإسناد ذو وظيفة محفوظة وقارة تتمثل في قيامه بدور المسند ليس إلا. وقد أكد أحد النحاة العرب ذلك بقوله: «الفعل ما أسند إلى غيره ولم يسند غيره إليه».(٤٨)

نميل إلى القول في نهاية المطاف بأن التمسك بالمعايير الوظيفية لدى نفر غير قليل من النحاة الأقدمين، أثناء وضعهم للضوابط الحاصرة للفعل، يعد سابقة منهجية تسجل في تاريخ البحث اللساني.

٣ ـ الاتجاه الدلالي:

إننا بعد أن أشرنا إلى المعايير التوزيعية والوظيفية المعول عليها لدى النحاة الأقدمين في ضبط الفعل، يمكن لنا أن نسوق ضربا آخر من المفاهيم المتعلقة بالفعل لدى عصبة من النحاة واللغويين العرب، وهي العصبة التي تميل إلى الإشادة بالدلالة وتنتصر لها، فأمست دلالة اللفظ، حينئذ، معياراً متوخى لتفريع العناصر اللغوية وتصنيفها وفق معطيات دلالية خالصة.

ولإبراز ما نحن بسبيله يكون من المستساغ ههنا أن نورد ضوابط للفعل شاعت لدى القدامى راعوا فيها الجوانب الدلالية، فجاءت تعريفاتهم للفعل مترادفة تباعا حيث قالوا: «الفعل على أوضاع النحويين ما دل على حدث وزمان ماض أو مستقبل». (٤٩)

وقالوا أيضا: «أما الفعل فكل كلمة تدل على معنى في نفسها مقترنة بزمان». (٥٠)

إن دلالة الفعل على الحدث تأتي من اشتراكه مع اسم حدثه في مادة واحدة، ولهذا قال سيبويه في سياق حديثه عن الأفعال: «أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء». (٥١) إذ يعني بأحداث الأسماء المصادر بوصفها أصولا للاشتقاق حسب ما أقرته المدرسة البصرية.

بيد أن اسم الحدث يختلف عن الفعل من حيث الدلالة على الحدث، وذلك لأن دلالة اسم الحدث على الحدث دون سواه دلالة مطابقة، أما دلالة الفعل على الحدث فهي دلالة تضمن؛ لأن الفعل يتضمن اسم الحدث واسم الحدث لايتضمنه.

ومن ههنا تكون دلالة الفعل على الحدث المقترن بزمن سمة خلافية أخرى تنضاف إلى حصيلة السمات المذكورة سالفاً التي ينماز بها الفعل من غيره من العناصر اللغوية الأخرى.

وانطلاقا من هذه المعايير التي أومأنا إليها سالفا (المعايير التوزيعية والوظيفية والدلالية) يمكن لنا أن نطرح ههنا مسألة (كان) الناسخة وملحقاتها، ومن المعلوم أن النواسخ جمع ناسخ وهو لغة النسخ بمعنى

الإزالة، يقال نسخت الشمس الظل إذا أزالته، وفي الاصطلاح النحوي ما يرفع حكم المبتدأ والخبر. (٥٢)

تسلك هذه الفئة في البنية السطحية للجملة العربية سلوك الأدوات أو المورفيمات التي تلحق بالركن الإسنادي الاسمي، وتسبق عادة العنصر الأولي (المبتدأ) لتضفي على العنصر المتمم للإسناد (الخبر) تحولاً في المميزات الوظيفية من ضم إلى فتح دون أن تؤثر في العلاقة الإسنادية؛ لأن الفائدة المرجوة من العملية الإسنادية في الركن الإسنادي الاسمي يحققها المسند (الخبر). وكما هو معلوم أن العلاقة الإسنادية في الركن الإسنادي الاسمي مجردة من الزمن عكس ما هو مألوف في الركن الإسنادي الفعلي حيث زمن تحقيق الحدث هو من مقومات هذا الركن، لذلك كانت الحاجة في الركن الإسنادي الاسمي إلى عناصر لسانية أخرى خارجة عن بنية الركن لإضافة معنى الزمن إليه ولا يتحقق ذلك إلا بـ (كان وملحقاتها) لأن الزمن من مقوماتها.

ومن ههنا كانت هذه الفئة ناقصة من حيث عدم توافر الضوابط التركيبية التي تحدد وفقها الأفعال الحقيقية وذلك لاعتبارات توزيعية ووظيفية ودلالية.

أ ـ الاعتبار التوزيعي:

تلحق كان وملحقاتها بالأفعال الحقيقية في البنية السطحية بوصفها سوابق توزيعية تكون حوالية الفعل كغيرها من العناصر اللسانية التي تشكل محيطه، فهي تظهر التوزيع نفسه الذي تظهره العناصر السابقة التي تكون حوالية الفعل.

ومن ههنا يكون تواتر هذه الفئة تواترا استبداليا في مواقع الأدوات وليس في مواقع الأفعال الحقيقية، ومما يدعم هذا المنحى هو أن عصبة من النحاة الأقدمين عدت هذه الفئة من الأدوات التي تدخل على الأفعال كغيرها من العناصر اللسانية الأخرى (٥٣)

ب ـ الاعتبار الوظيفي:

ينحصر الضابط التركيبي الوظيفي للفعل في قيامه بدور المسند، ومن ههنا يكون الفعل طرفاً رئيساً في العملية الإسنادية لكونه النواة الأساس التي تعقد حولها العملية الإسنادية في الركن الإسنادي الفعلي.

أما الركن الإسنادي الاسمي، فالعملية الإسنادية فيه قائمة على أساس ارتباط المسند إليه (المسند) بالمسند إليه (الخبر) عن طريق الوصف لاغير. فإلحاق كان وأخواتها بالركن الإسنادي الاسمي لايؤثر في العملية الإسنادية، لأن الإسناد قائم بمعزلها إلا في حالة تمام هذه النواسخ مثل كان ودام وزال. (٥٤)

ج ـ الاعتبار الدلالي:

يتحدد الضابط التركيبي للفعل وفق المعيار الدلالي في كونه يدل على حدث مقترن زمن مقيد، وتلك سمة خلافية ينماز بها الفعل دون سواه من العناصر اللسانية الأخرى، بيد أن (كان وملحقاتها) ليست كذلك؛ لأن دلالتها خالية من الحدث الحقيقي الذي يسد إلى محقق يحققه في الواقع اللغوي.

وقد كان أومأ إلى ذلك النحاة العرب حين قالوا: «الفعل الحقيقي يدل على معنى وزمان نحو قولك (ضرب) فإنه يدل على ما مضى من الزمان على معنى الضرب، وكان إنما تدل على ما مضى من الزمان فقط (...) فكما نقصت دلالتها كانت ناقصة وقيل أفعال عبارة أي هي أفعال لفظية لاحقيقية؛ لأن الفعل الحقيقي ما دل على حدث». (٥٥)

بناء عل تلك الاعتبارات المذكورة سالفاً يكون من المستساغ إقصاء هذه الفئة غير الحقيقية من الأفعال لأنها لاتخضع للضوابط التركيبية للفعل الحقيقي ولذلك لاتنالها التفريعات المختلفة للفعل.

يمكن لنا، حينئذ، أن نستثمر هذا الإجراء القائم على التكامل في وضع الحدود والتعريفات في تذليل الصعوبات والعوائق التي تعترض سبيل المتعلم للنحو العربي يمكن أن نعول على التعريفات التي ترتكز على التوزيعات برصد جميع الحواليات التي تتواتر فيها العناصر اللسانية ؛ حوالية الفعل، حوالية الاسم، حوالية الحرف...

سابعاً: المحاولات السابقة لتيسير النحو

لم تنقطع المحاولات الهادفة إلى تيسير النحو حيث ظلت ترافقه وتتعقب مساره عبر تاريخه الطويل غير متوانية في البحث عن المبررات الواهية أحياناً والمعقولة أحياناً أخرى لإحداث التغيير. تتأرجح هذه المحاولات بين الاستئصال المؤطر أيديولوجيا أو دينيا من جهة ، والتعديل الذي تقتضيه الضرورة التداولية والتعليمية انطلاقاً من الواقع اللغوي العربي الحديث من جهة أخرى.

إذا ما تأملنا ملياً حركة التجديد أو التيسر التي رافقت الوعي المنهجي في الثقافة العربية المعاصرة يتبدى لنا أن هذه الحركة كان مآلها الفشل ولم تستطع أن تحقق أهدافها وتبلغ غاياتها، وأسباب هذا الفشل وعوامله كثيرة أهمها:

١ ـ إن معظم هذه المحاولات التجديدية اقترنت بنزعات ايديولوجية أو طائفية (دينية) ضيقة الأفق؛ فهي من ههنا دعوات غير نزيهة لأن هدفها البعيد هو إحداث نوع من التفكيك أو التقويض للمرتكزات الفاعلة في الحضارة العربية الإسلامية. وهو الأمر الذي جعل هذه الدعوة التجديدية تقابل بالرفض.

٢ ـ بعض هذه الدعوات كان نزيها ومؤسساً علمياً ومنهجيًا وهادفاً ثقافياً وحضارياً ولكنها دعوات فردية معزولة لم تستطع أن تخترق مجال المؤسسات العلمية التقليدية التي تتصف بالشرعية كالمجامع اللغوية العربية على اختلافها. ومن ثمة ظلت هذه الأعمال حبيسة إطارها الظرفي المحدود،ولم تؤثر في توجيه الثقافة النحوية العربية التي لا تمتلك، إلى حد الآن، الشرعية العلمية للانتماء إلى الثقافة اللسانية العربية المعاصرة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المحاولات يمكن أن تفرع إلى اتجاهين اثنين:

١ ـ الاتجاه الأول يرمي إلى تبسيط مسائل النحو وجعلها مسايرة لواقع اللغة العربية، ويهدف إلى التعديل الذي لا يمس جوهر اللغة، ولا يخل بحكم من أحكامها، وفي الوقت ذاته ييسر أمر تعلم اللغة ويخفف من حدة المشاكل اللغوية التي تعترض سبيل المتعلم والمعلم معاً.

٢ ـ الاتجاه الثاني: وهو أكثر تطرفا يرمي إلى إلغاء بعض المسائل النحوية أو الإعراب عموما. (٥٦)

يمكن لنا في هذا المقام أن نشير إلى بعض المحاولات التجديدية للنحو العربي:

١ ـ هنري فليش، (اليسوعي)، العربية الفصحى ـ نحو بناء لغوي جديد ـ ترجمة عبد الصبور شاهين، بيروت ١٩٦٦.

٢ ـ يوسف سعادة، تعديل القواعد العربية وتسهيلها، بيروت ١٩٤٧.

٣ ـ أمين الخولي، محاضرات في مشكلات حياتنا اللغوية القاهرة دت

٤ ـ أمين الخولي مناهج التجديد القاهرة ١٩٦١.

٥ ـ يوسف السودا الأحرفية، بيروت ١٩٥٩.

٦ ـ مصطفى الشماع، موضوع جديد (كتاب في تعديل الحرف العربي) صيدا ١٩٤٧.

٧ ـ أنيس فريحة، هذا الصرف ! وهذا النحو ! أما لهذا الليل من آخر ؟مجلة الأبحاث ١٩٥٥.

٨ ـ أنيس فريحة، هكذا يكون التيسير مجلة العلوم ١٩٥٧.

٩ ـ أنيس فريحة، تبسيط قواعد اللغة العربية على أسس جديدة اقتراح ونموذج (الجامعة الأمريكية) بيروت ١٩٥٩.

١٠ ـ أنيس فريحة، تبسيط قواعد العربية وتبويبها على أساس منطقي جديد. ١٩٥٢.

ثامناً: حوصلة واقتراحات:

يجوز لنا أن نقول ، في نهاية هذا العرض المركز والمقتضب في الوقت نفسه، إن الرصيد العربي، بكل مقوماته الفكرية وإجراءاته التطبيقية، يتضمن مفارقة معرفية ومنهجية بين نوعين من النحو: نحو يطغى عليه الجانب النظري والفلسفي ويعتمد على التأويل والحجة الجدلية المستنبطة من الجدل

الكلامي والفقهي. ونحو آخر تفسيري يطغى عليه الجانب التعليمي والتلقيني.

وبناءً على هذه الخصوصية التي ينماز بها النحو العربي يمكن لنا التمييز بين فرعين من النحو:

١ ـ **نحو نظري (كلاسيكي)**: وهو تلك القوانين والمعايير التي وضعها النحاة الأوائل في رحاب الإرهاصات الأولى لمخاض تشكل العقل العربي في البيئة الفلسفية والكلامية والفقهية، وفي ظل الخلافات المدرسية والمذهبية، وهذا النحو يفرض منهجه الداخلي، وهو من هذه الناحية يعد نتاجاً فكرياً يعكس العمق الفكري للحضارة العربية الإسلامية في مرحلة تاريخية معينة من مراحل نضجها واكتمالها، فهو من ههنا مكون من المكونات الصلدة للتراث العربي، وهو الأمر الذي يجعلنا نتعامل معه ونتخذه موضوعا للمدارسة والمقاربة العلمية ليس من حيث هو وسيلة، بل من حيث هو غاية تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها.

٢ ـ **نحو تعليمي (وظيفي تداولي)**: وهو تلك الآليات والعلاقات الوظيفية التي تساعد معرفتها لدى المتكلم العربي وغير العربي على امتلاك الكفاية الذاتية لاستخدام جميع البنى التركيبية بطريقة آلية قياسية وإبداعية في الوقت نفسه.

إذا وفق البحث اللساني العربي المعاصر في إحداث هذا التمايز، حتى لا أقول القطيعة، بين النحو النظري، بكل مفاهيمه الفلسفية والكلامية والفقهية وبكل مسائله الخلافية الجدلية وبكل شواهده الميتة المحنطة الغريبة عن المتكلم في البيئة اللسانية العربية الحديثة ، وبين النحو التعليمي التداولي الذي يختلف عن الأول في أنه ينحو نحواً تعليمياً ويعزف عن التنظير والجدل الفلسفي والمذهبي ، وينزع أصحاب هذا الاتجاه إلى التبسيط والتيسير والدقة في تقديم الشاهد واستنباط القاعدة. وهو النحو الذي ظل مركز استقطاب لأي نزعة تجديدية وهو يختلف عن الأول أيضا في كونه يعد وسيلة ليس غاية في ذاته.

انطلاقا من هذه الإشكالية التي تبدت معالمها المنهجية، وتجلت أهدافها العلمية والتعليمية، يمكن لنا أن نتصور مشروعاً مبدئياً لتيسير النظام النحوي العربي في ضوء ما حققته اللسانيات التطبيقية في حقل تعليمية اللغات، وبناء على تجارب سابقة في تاريخ البحث اللساني العالمي، وهو المشروع الذي تتحدد منطلقاته في النقاط الآتية:

١ـ ضبط الأهداف التعليمية (الوظيفية والتداولية) ضبطاً علمياً دقيقاً بمعزل عن أي نزعة عاطفية أو إيديولوجية.

٢ـ الحرص الشديد على الدقة في التحري والتقصي لاختيار النموذج اللغوي (الشاهد النحوي) المستنبط من اللغة المنطوقة بالفعل في الواقع اللغوي مع إعادة الاعتبار للخطاب المنطوق المغيب في النحو الكلاسيكي. وإحياء الشاهد اللغوي أو النحوي بربطه بالواقع اللغوي الذي يحيط بالعملية التعليمية، لأن اللغة استعمال وممارسة، وما دامت كذلك لابد من التخلص من الشواهد الميتة المحنطة التي لاصلة لها بالواقع العربي الحديث.

٣ـ إبعاد المفاهيم والمصطلحات المجردة التي نشأت خارج المبحث اللغوي (المصطلاحات الفلسفية والكلامية والفقهية) واستبدالها بمصطلحات جديدة تراعى فيها الدقة والوضوح والانتماء الشرعي إلى البيئة اللسانية المحض.

٤ـ تجنب استخدام التعريفات والحدود الفلسفية التي تعيق عملية الفهم والإدراك المباشر للقضايا النحوية وتعديلها أو اختزالها في تعريفات تعليمية وظيفية واضحة المعالم.

٥ ـ حصر العلاقات الوظيفية للعناصر اللسانية داخل التراكيب الأساسية، وضبط التوزيعات المحتملة التي تتواتر فيها تلك العناصر داخل سياقها اللساني المألوف.

٦ ـ الانتقال من التفسيرات والتأويلات والتقديرات القائمة على مبدأ العامل والمعمول،والعلة والمعلول، إلى رصد التراكيب الأساسية المتواترة،بالإمكان وبالفعل، في الأداء الفعلي للكلام بوضع لائحة مفتوحة لجميع التراكيب المحتملة في اللسان العربي الحديث.

٧- تضييق دائرة المسائل الخلافية القائمة على الحجاج الفلسفي والكلامي وتجنب الجدل العقيم الذي يتبدى في تلك الخلافات النحوية والصرفية التي تعيق العملية التعليمية الصحيحة ، والتخلص ما أمكن من ثنائية الجوهر والفرع أو الأصل والعدول عن الأصل، وتقديم القواعد العربية بأصولها وفروعها بوصفها نظاماً منسجماً يشكل بنية متكاملة متراصة.

٨- التخفيف من وطأة التراكيب المحولة (التقديم والتأخير والحذف والتضمين والإضمار...)

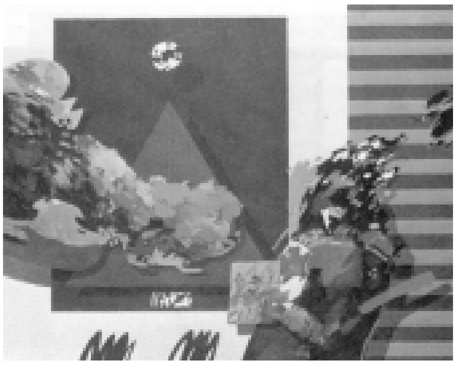
٩- تكثيف البحث التطبيقي المقارن وترقيته للوصول إلى ضبط الكليات القواعدية؛ أي تلك البنى المشتركة بين اللغات الإنسانية لتسهيل تعليم اللغة العربية في الوسط المتعدد اللغات والثقافات، وتيسير عملية الترجمة الآلية والنقل من العربية وإليها.

ولا يمكن لهذا المشروع الطموح أن يتحقق إلا بتكوين فرق من الباحثين، تتوزع على شكل ورشات دائمة بإشراف مؤسسة رسمية مؤهلة مادياً وعلمياً، وفي ضوء خطة جريئة تكون معالمها واضحة، وأهدافها دقيقة ومحددة، وإعطاء الصلاحيات العلمية الكاملة لهذه الفرق لإعادة تشكيل النظام النحوي العربي انطلاقا من النحو التراثي نفسه، مع مراعاة الواقع التعليمي والتداولي للسان العربي الحديث، سواء أكان الأمر يتعلق بالمجتمع اللغوي الأحادي اللغة أم بالمجتمع العربي المتعدد اللغات والثقافات. ■

هوامش

١ - أنيس فريحة ، نظريات في اللغة ، ط٢ بيروت ١٩٨١، ص ١٦٧
٢ - التوحيدي أبو حيان (٣٨٠هـ) الإمتاع والمؤانسة ،تحقيق أحمد أمين ، بيروت دت ١٣٩/٢
٣ - المرجع نفسه ٢ / ١٣٩
٤ - المرجع نفسه ، ٢/ ١٣٩
٥ - ابن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، مكة المكرمة ، ١٨٨/١
٦ - السيوطي المزهر ٣٧/١
٧ - السيوطي ، المزهر ١ /١١١
٨ - السيوطي ، الاقتراح في علم أصول النحو ، القاهرة ١٩٧٦, ، ص ٤٠ .
٩ - ابن خلدون (٨٠٨هـ) ، المقدمة ، تونس ١٩٨٤.
١٠ - ابن هشام (٧٦١هـ)، شذور الذهب ، القاهرة ، ١٩٦٣. ص ١٤.
١١ - المبرد ، المقتضب ، ١ /١٤١.
١٢ - الفارابي (٣٣٩هـ)، إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان محمد أمين ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣ ،٤.
١٣ - ينظر أنيس فريحة ، نظريات في اللغة ، ص ١٦٢.
١٤ - نهاد الموسى ، نظرية النحو العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ، ص ٣٤.
١٥ - المرجع نفسه ، ص ٣٤.
١٦ - المرجع نفسه ، ص ٣٦ .
١٧ - ابن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ١ / ٢٣٧.
١٨ - المرجع نفسه ، ١ / ٢٣٨.
١٩- المرجع نفسه ، ١ / ٤٨.
٢٠ - الزجاجي (٣٣٧هـ)، الإيضاح في علل النحو ، تحقيق مازن المبارك ، بيروت ١٩٨٢. ص ٦٦.
٢١ - المرجع نفسه ، ص ٦٦.

٢٢- السيوطي ، الاقتراح ، ص ١١٥.
٢٣ - المرجع نفسه ، ص ١١٥.
٢٤ - المرجع نفسه، ص ٤
٢٥ - ابن جني الخصائص ، ٣ / ١٦
٢٦ - الاغراب في جدل الإعراب لابن الأنباري، ص ٤٥ ،٤٦.
٢٧ - السيوطي، الاقتراح ، ص٥١.
٢٨ - السيوطي، الأشباه والنظائر، ٤/١
٢٩ - السيوطي، الاقتراح، ص٢٢.
٣٠ - الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، دار المعارف ، مصر، ص ٧٧.
٣١ - المرجع نفسه، ص ٧٧.
٣٢ - ابن جني(٣٩٢هـ)، الخصائص - تحقيق محمد علي النجار، بيروت ٣٤/١.
٣٣ - ابن مضاء ، الرد على النحاة ، تحقيق شوقي ضيف ، ١٩٤٧. ص ١٥٢.
٣٤ - أبو هلال العسكري(٤٠٠هـ) ، الفروق في اللغة ، تحقيق لجنة إحياء التراث ، ط٤ بيروت ١٩٦٣. ص ٧٠.
٣٥ - ينظر ابن مضاء الرجع المذكور سابقاً ، ص ١٥١.
٣٦ - السيوطي ، الاقتراح ص ١٣٥.
٣٧ - ابن مضاء ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ١٥١.
٣٨ - الزعبلاوي ، مسالك القول في النقد اللغوي ط١ ، دمشق ، ١٩٨٤.مسالك القول ص ٦٧.
٣٩ - مازن المبارك ، النحو العربي ، ص٩٨.
٤٠ - ميشال زكريا ، الألسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية ، بيروت ١٩٨٤ص ٥ .
٤١ - نهاد الموسى ، نظرية النحو العربي، ص٣٦.
٤٢ - المرجع نفسه ص ٣٩.
٤٣ - عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) ، الجمل ، تحقيق علي حيدر ، دمشق ١٩٧٢ ص ٥ .
٤٤ - قال ابن مالك : بتا فعلت ، وأتت ويا افعلي ونون اقبلن فعل ينجلي .
٤٥ - ينظر كاترين فوك ، مبادئ في قضايا اللسانيات المعاصرة ترجمة المنصف عاشور الجزائر ١٩٨٤. ص٤٥.
٤٦ - المرجع نفسه ص٤٥
٤٧ - ابن مالك ، شرح التسهيل ، تحقيق عبد الرحمن السيد ط١١ مطبعة السعادة القاهرة ٤/١.
٤٨ - العكبري ، مسائل خلافية ،تحقيق محمد خير الحلواني دمشق ، ص٦٤.
٤٩ - الزجاجي ، الإيضاح في علل النحو ، ص٥٢.
٥٠ - ابن يعيش شرح المفصل ، ٢/٧ عالم الكتب ،بيروت.
٥١ - سيبويه (١٨٠هـ)، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ١٢/١.
٥٢ - ابن هشام ، شرح قطر الندى ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط١١ القاهرة ١٩٦٣ ص١٢٧.
٥٣ - ينظر ،عبد القاهر الجرجاني ، الجمل ، تحقيق علي حيدر مجمع اللغة العربية دمشق ١٩٧٢ص١٣.
٥٤ - ينظر تمام حسان ، العربية مبناها ومعناها ، ص ١٣٢.
٥٥ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، ٩٠/٦.عالم الكتب بيروت دت
٥٦ - أنيس فريحة ، تبسيط قواعد اللغة العربية على أسس جديدة اقتراح ونموذج (الجامعة الأمريكية) بيروت ١٩٥٩. ص٢١.



لوتريامون
المرعبُ الأليمْ

فايز مقدسي *

– ١ –
على عتبات الألم

من الغرابة بمكان أن الشاعرين الفرنسيين «أرتير رامبو» و«لوتريامون»، وكل منهما دوّن عمله الشعري الأساسي وهو في العشرين من العمر، ثم كفّ الأول عن الكتابة، وتوفي الثاني وهو في مطلع الشباب(١)؛ من الغرابة أنهما تركا أعمق الأثر في جيل الشباب من الشعراء الذين أتوا بعدهما. أما عن «رامبو» فقد قيل الكثير كما ذكر «ألبير كامي» في كتابه «الإنسان المتمرد».

ولذا فهذه الصفحات القليلة تهدف، وبإيجاز، إلى إلقاء الضوء على الشاعر الثاني؛ أي «إيزيدور ديكاس» الذي أطلق على نفسه اسم «الكونت دو لوتريامون» عندما نشر كتابه الشهير «أناشيد مالدورور» سنة ١٨٦٦(٢). وهو، مثله في ذلك مثل «رامبو» أيضاً، من

---

* شاعر وكاتب من سوريا.

● لوحة للفنان **أنس الشيخ** / البحرين.

أكثر شعراء فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر غموضاً. وحتى مطلع القرن العشرين لم نكن نعرف عنه ما يستحق الذكر سوى أنه عُثر عليه ميتاً في شهر تشرين الثاني نوفمبر سنه ١٨٧٠ في غرفته في أحد أحياء باريس ولم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من العمر بعد أن كان قد كتب ونشر كتابين؛ الأول هو كما سبق «أناشيد مالدورور»، والثاني كتاب «أشعار». وهما كتابان ظلا مغمورين زمناً طويلاً بعد وفاة الشاعر(٣).

وفي مطلع القرن العشرين، كما ذكرنا، بدأ الاهتمام بـ «لوتريامون» حيث تكاثرت الدراسات والأبحاث والتقنيات عنه، وأُعيد طبع «الأناشيد» أكثر من مرة مع مقدمات ودراسات لكتاب كبار، حتى أنه أصبح اليوم من أكثر شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر شهرة أيضاً مثله في ذلك مثل صنوه «أرتير رامبو».

اكتشاف كتاب «أناشيد مالدورور» وتسليط الضوء عليه أثار آنذاك ضجة كبرى وجعل الآراء تتضارب حول قيمة العمل الأدبية والجمالية، لما في صفحات الكتاب من تفرّد في الأسلوب وصور بلاغية وتتابع غير منطقي أحياناً للعبارات، وبشكل خاص لما فيه من عنف حيث إن بطل الأناشيد «مالدورور» يرتكب جرائم تقشعر لها الأبدان وهو ماض في مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري، متمرداً على كل الأعراف والقوانين والمؤسسات، وحيداً في مواجهة العالم، وفي طبعه قسوة غير مألوفة، وهي أمور لم يسبق للأدب الفرنسي أن عهدها، وقلّ أن نعثر على ما يماثلها؛ اللهم إلا في ذلك النمط الأدبي الذي ساد في القرن التاسع عشر في إنجلترا وأنحاء أخرى من أوروبا؛ والذي أطلق عليه فيما بعد اسم «الرواية السوداء»؛ حتى أن واحداً من أوائل الذين كتبوا عن «الأناشيد»(٤) وصف الكتاب بأنه «غرابة متوحشة» دبّجتها ريشة شاب في العشرين من العمر. ولما لم يكن الناس يعرفون شيئاً عن حياة كاتب «الأناشيد» وشخصيته، فقد عكف البحاثة على تقصي حياة الشاعر واستطاعوا، وبعد سنوات، العثور على بعض الرسائل القليلة التي كتبها(٥)، وتمكنوا من التعرف على أماكن إقامته في باريس في أثناء تواجده فيها في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته. ومضوا أبعد فاكتشفوا بعض الوثائق المتعلقة بولادته ووفاته وقدِروا على تحديد المدرسة الداخلية التي قضى فيها سنوات دراسته في فرنسا من سنة ١٨٥٩ إلى سنة ١٨٦٥ وكذلك العائلة التي ينتمي إليها. أما السنوات من ١٨٦٥ إلى ١٨٦٨؛ أي منذ تركه المدرسة إلى مجيئه إلى باريس فقد بقيت غامضة. وإن كان من المرجح أنه عاد إلى مسقط رأسه في «مونتفيديو» حيث كان والده يقيم.

سنة ١٩٢٧ تمكن الصحافي والباحث الفرنسي «فرانسوا أليكو Alicot» من المضي في بحثه عن «لوتريامون» قدماً فعثر على رجل اسمه «بول ليبيز P. Lepes» كان قد تجاوز الثمانين من العمر آنذاك، وكانت أهميته تكمن في أنه كان زميلاً لـ «لوتريامون» في سنوات الدراسة؛ أي حين كان «لوتريامون» في حوالي الثالثة عشرة من عمره. وقد تمكن ذلك الرجل العجوز من رسم صورةٍ – على قدر ما أسعفته الذاكرة – لزميله في المدرسة، فوصفه بأنه كان شاباً مكتئباً قليل الكلام، ومنطوياً على نفسه، وأنه كان نحيل القامة، مقوس الظهر بعض الشيء، تتهدل خصل شعره على جبهته، وأنه كان يقضي الوقت غارقاً في الأحلام. وهناك شهادة أخرى صاحبها هو «ب. مونتانيو» وذكرها «فرانسوا كارديك Cardec» في كتابه «ديكاس كونت دو لوتريامون» الذي أكد أنه التقى «لوتريامون» في «مونتفيديو»، وأعطى وصفاً مختلفاً للشاعر: «شاب وسيم الطلعة، فوضوي، كثير الضجيج، صعب احتماله»، غير أن أكثر الباحثين يميل إلى التشكيك في صحة هذه الشهادة(٦). فالصورة التي رسمها زميل الدراسة تبقى وحتى اليوم الصورة الوصفية الوحيدة التي تلقي الضوء على شخصية الشاعر كما كان في الثالثة عشرة من عمره. هذا إذا كانت ذاكرة الرجل،

وقد تجاوز الثمانين، لم تخنه، وإذا كانت شهادته لم تتأثر بقراءة كتاب «الأناشيد» كما يميل بعض الباحثين إلى الاعتقاد.

بعد كل هذه الأبحاث والتحقيقات صار من الممكن، ومع بعض الحذر، وضع ما يمكن أن نطلق عليه اسم «سيرة ذاتية» للشاعر:

اسمه الحقيقي «إيزدور ديكاس Ducasse» ولد سنه ١٨٤٦ في «مونتفيديو» في «الأرغواي» لأبوين فرنسيين (كان أبوه يعمل في القنصلية الفرنسية هناك)، وقد توفيت أمه وهو بعدُ طفل صغير. وعندما بلغ الثالثة عشرة أرسله أبوه إلى فرنسا لمتابعة الدراسة في خلال سنوات ٥٩-٦٥ كما سبق التنويه. أما السنوات التالية، من ٦٥ الى ٦٨ فتبقى غامضة. هل عاد إلى مسقط رأسه ثم رجع إلى باريس؟ لأنه لا يظهر في باريس إلا في سنه ١٨٦٨ حيث انكبّ على كتابة «أناشيد مالدورور» وحيداً في غرفته حيث إنه يرسم في كتابه المذكور صورة ذلك الشاعر الشاب «الذي يطمح إلى المجد منكباً على طاولة الكتابة في غرفة في الطابق الخامس في سكون منتصف الليل». سنه ١٨٦٨ طبع «لوتريامون» على نفقته الخاصة النشيد الأول ولم يضع على الغلاف اسمه الحقيقي بل لقبه المستعار «الكونت دو لوتريامون»، ثم أصدر الأناشيد كاملة في السنة التالية غير أن الكتاب لم يوزع وبقي في المطبعة، وذلك، وحسب الرواية الشائعة، إن الناشر تخوّف، بعد قراءته الكتاب واطلاعه على محتواه، من توزيعه فيلم يوزع منه سوى بعض النسخ التي حصل عليها «لوتريامون».

إذا عكفنا الآن على تفحص الكتاب، فسوف نجد أنه يبدأ بتحذير يوجهه المؤلف إلى القارىء ناصحاً إياه بالعزوف عن قراءة الكتاب:

«من غير المستحسن أن يقرأ الجميع الصفحات التالية. قلة فقط سوف تتمتع بمذاق هذه الفاكهة ذات الطعم المرّ دونما مجازفة».. «فيا أيتها النفس الخجولة انكصي على عقبيك قبل أن تتوغلي بعيداً في هذه الأقاليم المجهولة، وإياك والتقدم إلى الأمام».

والكتاب كما يصفه صاحبه بنفسه عبارة عن «مستنقعات محزنة وصفحات مفعمة بالسموم». وفي إحدى رسائله يذكر أن هناك ألماً في كل صفحة».

أما الشخص الرئيس في الكتاب؛ أي «مالدورور»، فإنه يصف نفسه في «الأناشيد» بأنه قذر، يرعى القمل جسده، وأن مظهره يثير الرغبة في التقيؤ، وأنه كالمجذوم، جلس ولم يتحرك منذ قرون عدة، وفي أعماقه كراهية للأسرة والمجتمع والبشر والخالق الذي خلق، أو أخطأ حين خلق جنساً كهذا الجنس البشري الذي هو حسب تعبير «مالدورور» «جنس أحمق وغبي».

النماذج التالية من النشيد الأول تلقي الضوء على شخصية الشاعر وعلى بطله «مالدورور» حيث إنه، في الحقيقة، يتداخل الأول بالثاني على صفحات الكتاب:

«سوف أبيّن في سطور قليلة كيف أن «مالدورور» كان يميل إلى الخير في سنواته الأولى حيث كان يحيا سعيداً(...) ولقد وعى فيما بعد أنه قد ولد شريراً بقضاء لا يردّ. ولقد بذل قصارى جهده، وبقدر ما استطاع، وعلى مدى سنوات طويلة، لإخفاء طبائعه. غير أنه، وفي نهاية المطاف، وبسبب من ذلك التركيز الذي كان منافياً لطبيعته، كان الدم يصعد إلى رأسه كل يوم حتى حانت اللحظة التي لم يعد في طاقته احتمال حياة كهذه فرمى بنفسه في طريق الشر».

«هناك من يكتب بحثاً عن إطراء الشر(...) أنا أسخّر عبقريتي لرسم متع القسوة. تلك المتع غير العابرة وغير المصطنعة. إنها متع بدأت مع الإنسان ولن تنتهي إلا بنهايته».

«إنني ابن الرجل والمرأة، على ما قيل لي، يا لدهشتي!...أنا الذي كنت أخال نفسي أكثر من ذلك!... لو كان الأمر منوطاً بإرادتي لكنت تمنيت أن أكون بالأحرى ابناً لأنثى سمك القرش التي جوعها صديق العواصف، وابناً للنمر الذي لا يرحم (...)

«عندما أحوم حول مساكن البشر في الليالي العاصفة، عيوني متقدة وشعري قد أسبلته رياح العواصف، في عزلة حجر مرمي على قارعة الطريق،

فإنني أستر وجهي بقطعة من المخمل الأسود كهباب المدافىء حتى لا تشهد العيون مدى الدمامة التي وسمني بها الكائن الأعلى».

مأساة «لوترِيامون» أو بطله «مالدورور»، كمأساة كل أشخاص الأدب العظيم تكمن في أنه يكتشف محدوديته كإنسان يتوق إلى الانعتاق من هذه المحدودية، طامحاً إلى ما هو أكثر وأبعد، معتقداً أن طريق الشر سيقوده إلى بلوغ هدفه. هذا اليأس من القدرة على بلوغ الهدف المنشود نلاحظه في عباراته السابقة «إنني ابن الرجل والمرأة، أنا الذي خلت نفسي أكثر من ذلك».

هذا اليأس هو الذي يدفعه إلى التمرد و إلى الارتماء في طريق الشر وطريق الجريمة والعنف والقسوة. و«الأناشيد» حافلة بعبارات تدل على خيبة أمل الشاعر أو يأسه:

«عاري شاسع كالأبدية».

«أفكر باللانهاية وبضعفي في آن واحد».

يا لخيبة الأمل العظمى التي سوف تدفع «مالدورور» الذي لم يولد شريراً إلى الابتعاد عن البشر الذين يذكّرونه بالمحدودية الإنسانية حتى أنه يرفض كما يذكر في «الأناشيد» «لمس يد كائن بشري». وهو يعاني في وحدته من البحث عن روح كروحه تواقة إلى ما هو أبعد، عن كائن يماثله دون أن يعثر عليه بين البشر، فتراه يشعر بالقرف من كل سكان الأرض الذين لا يماثلونه في شيء، والحاجة إلى كائن يشبهه تنهش روحه روحه..

«يلزمني كائنات تشبهني تتحلى بطبيعة تماثل طبيعتي».

والشخص المتمرد لا يتراجع لذلك نرى «مالدورور» يمضي في بحثه عن كائن يماثله حتى يقع عليه. وهو لا يقع عليه في عالم البشر، بل في عالم المحيطات المظلمة والمياه العميقة في مملكة الحيتان الوحشية فنراه في واحدة من أعنف صفحات «الأناشيد» يقترن على نحو احتفالي بأنثى سمك القرش حيث يقع كل منهما في أحضان الآخر كعاشقين يتبادلان القبل في لجج المياه العميقة». وينتهي مشهد الوصال الجنسي هذا بعبارة ذات أهمية قصوى:

«أخيراً ها أنذا أقع على كائن يشبهني. من الآن فصاعداً». لم أعد وحيداً في الحياة. إنها (أنثى القرش) تشاطرني أفكاري. لقد كنتُ وجهها لوجه أمام أول حب في حياتي».

هذا العالم المتوحش الذي تغيب عنه صور الحب أو الرقة، وكل ما فيه حالك وعنيف ومخيف ومتصارع، والذي ابتكره خيال «لوترِيامون» وهو في العشرين من العمر دفع بعض الناس إلى الاعتقاد أن «لوترِيامون» كان مجنوناً أو على الأقل يعاني من اضطراب في قواه العقلية. آخرون بعد قراءة «الأناشيد» وصفوا عقل الشاعر بأنه «عقل مشوش»، ومضى رهط ثالث إلى وصف عبقرية «لوترِيامون» بأنها «عبقرية مرضية»(١١). ومن الغرابة بمكان أن «لوترِيامون» نفسه يتساءل على صفحات «الأناشيد» إن كان ما يسطر قلمه هو «هذيان عقله المريض». يذكر زميله في المدرسة في شهادته الشهيرة أن «لوترِيامون» كان يعاني من ألم في رأسه، وأنه كان يقول إن هذا الألم يؤثر في فكره وفي طبائعه.

حاول الباحثون الذين شغلهم العنف الموجود في «الأناشيد» وفي شخصية «مالدورور» البحث عن دوافع هذا العنف، فأرجعه بعضهم إلى طفولة الشاعر في الأرغواي حيث عاش طفولته هناك في زمن كثرت فيه الحروب والثورات والأوبئة. وبعضهم الآخر اعتقد أنه وجد ضالته في سنوات الدراسة في فرنسا حيث إن المعاملة التي لقيها الفتى الغريب كانت خالية من اللطافة، فرفاقه في المدرسة كانوا يطلقون عليه اسم «المونتفيدي» نسبة إلى مسقط رأسه. وكانوا ينظرون إليه على أنه غريب الأطوار كما ورد في شهادة زميله التي سبق ذكرها. وإذا صح ذلك، فإنه من المفارقات أن «لوترِيامون» أرسل بعض نسخ «الأناشيد» – الطبعة الأولى – إلى بعض زملائه في المدرسة كما نعلم من

شهادة زميله. كما أنه أهدى إليهم كتابه الثاني «أشعار» . فهل كان ذلك ضرباً من رد اعتبار؟

مهما يكن من الأمر، فقد تم فيما بعد رد الاعتبار إلى «لوتريامون». فها هو باحث مثل «لوكليزيو Le Clezio» يكتب في مقدمته للأعمال الكاملة للشاعر التي نشرتها دار «غاليمار» ١٩٦٧ قائلاً: «لوتريامون نبي الشعر المتحرر، الذي يبين كيف أن الأدب لا يزال قادراً على التعبير عن الإنسان بكليته».

ويضيف:

«إنه رمز التمرد على النظام.. صرخةٌ في وجه اللغة السجن.. ممهد للسريالية وللتحليل النفسي وللكتابة بحثاً عن الكتابة.. إنه شاعر الوعي وحدود الوعي.. إنه عبقري.. ولكنه عبقري بإمكاننا فهمه».

ويختتم قائلاً:

«كتاب «الأناشيد» ليس في نهاية المطاف سوى كتاب وضعه طفل يحلم بما لم يعشه. إنه شتيمة بدائية ضد العقل وضد الحضارة».

وإذا طرحنا السؤال مجدداً: ما الذي دفع بـ «مالدورور» في طريق الشر؟ فإن «لوتريامون» سيقول لنا كما يذكر في «الأناشيد»: إنه نصيب «مالدورور» ، أو هو القدر الذي قاد «مالدورور» في هذا الطريق دافعاً إياه إلى التمرد، وأن «مالدورور» يتألم كلما ارتكب جريمة بقدر ما تتألم ضحيته».

تمرد «مالدورور» هو تمرد ميتافيزيقي الطابع، كالذي أسهب «ألبير كامي» في الحديث عنه في كتابه «الإنسان المتمرد». إنه تمرد، كما سبق القول، على الوضعية الإنسانية المحدودة بالموت في مواجهة القدرة الإلهية غير المحدودة. لذلك فصفحات الأناشيد تحتوي على تجديف لا مثيل له من قبل إلا فيما ندر.

ومع ذلك فـ «مالدورور» ضحية. إنه ضحية العدالة أو ضحية اللاعدالة. إنه طمح، كما طمح آخرون من قبله إلى تغيير الحياة والتوصل إلى إنسان أعلى. لذلك فالناس مذنبون في نظره لأنهم ليسوا مثله، والخالق مذنب لأنه صنعه مختلفاً عن الآخرين.

هكذا يمضي «مالدورور» في مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري إلى أبعد الحدود حيث إن التراجع بات مستحيلاً، فيعقد اتفاقاً مع «العهر» حتى يزرع بذور الفوضى في العائلات، ثم يعلن، وعلى نحو احتفالي، نبذه للفضيلة: «من الآن أعلن نبذي الفضيلة» ثم يخاطب البشر قائلاً:

«أيتها الشعوب عندما تصم آذانكم ريحُ الشتاء وهي تئن على سطح البحار ضاربة شواطئها وفوق الحواضر العظمى، أو عبر برودة الأقاليم القطبية فلا تقولوا إن روح الله هي التي تمر بل إن أنين «العهر» قد اتحد بنحيب المونتفيدي الجسيم».

في ما يخص اسم «مالدورور» فالتأويلات حوله متعددة، غير أن التحليل المرجح اليوم أن «لوتريامون» نحت الاسم دامجاً كلمتين فرنسيتين الأولى «Mal شر أو ألم» والثانية «Horreur رعب أو هول». ولعل هذا الشر والألم، وذاك الرعب، هو ما عاناه «لوتريامون» حين ذكر معترفاً في إحدى رسائله أن صورة الحياة كما رسمها في كتابه كانت مرة الطعم وقاتمة الألوان.

في نهاية المطاف، فقد حدث ما يحدث غالباً في مثل هذا المجال، وفي مثل هذا النوع من الكتب؛ أي التوبة والرجوع عن الضلال والعودة إلى طريق الخير. وفي ذلك أيضا يتشابه «لوتريامون» مع «رامبو». فبعد صدور «الأناشيد» بوقت قليل، نرى «لوتريامون» الذي غنى اليأس في أعنف صوره يعلن عن رغبته، كما يذكر في إحدى رسائله أنه لا يغني بعد اليوم سوى الأمل. وهو أمر سوف يؤكده فيما بعد في كتابه الثاني «أشعار» حيث يقول صراحة:

«الشاعر هو الذي يعزي ويواسي الإنسانية»، وإنه ينبغي إظهار الأشياء في صورتها الجميلة».

ثم يجدد العهد في رسالة أخرى قائلاً:

«لقد بدلت مناهجي كلياً حتى لا أغني سوى الأمل والرجاء والهدوء والسعادة والواجب».

كما أنه يُعرّف الشعر في كتابه المذكور بأنه «نهر عظيم وخصب» ويضيف: «الأفكار العظمى منبعها

العقل، لذلك يجب أن نتعلم كيف نستخلص الجمال الأدبي حتى من صدر الموت». ويتابع على صفحات نفس الكتاب مسيرته نحو الخير:

«إنني أستبدل بالكآبة الشجاعةَ.. بالشك اليقينَ.. باليأس الأمل.. بالشر الخير.. بالشكوى الواجب.. بالبلبلة الإيمان.. بالهرطقات رباطة الجأش.. وبالخيلاء التواضع».

وفي واحدة من رسائله الأخيرة يبدو وكأنه يتعذر مبرراً تمجيده الشر في كتابه الأول:

«إنني غنيتُ الشر؛ مثلي في ذلك مثل غيري من الكتاب: بايرون وموسيه وبودلير الخ.. ومن البدهي أنني بالغت بعض الشيء حتى آتي بشيء جديد في هذا المجال الأدبي الرائع الذي لا يغني اليأس إلا ليُقسر القارئ على طلب الخير كترياق. وهكذا فالخير هو دائماً ما يغنيه الشعراء في كل الأزمنة».

لقد كان من المحتمل أن يطوي النسيان كتاب «أناشيد مالدورور» لولا أن الصدف شاءت أن يقع الكتاب في أيدي بعض الشعراء الشباب في بلجيكا الذين أعلنوا حماسهم له وكان لهم فضل تعريف القراء في فرنسا به.

وفي سنة ١٩٢٠ ومع ظهور الحركة السريالية في فرنسا عرف «لوتريامون» المجد أخيراً.. فالسرياليون اهتموا به واعتبروه رائداً لهم في مجال الكتابة الآلية غير الخاضعة لرقابة العقل ورأوا أنه قد تجاوز في أناشيده تلك النقطة التي تفصل بين الإبداع والجنون.. وهكذا أضحى تأثير «لوتريامون» على الشعراء الشباب فيما بعد كبيراً وعظيماً في فرنسا وفي أنحاء أوروبا دائماً.. مثله في ذلك مثل أرتير رامبو. فياللمفارقات!

-٢-

مدخل إلى النشيد الأول من أناشيد مالدورور

لو استعرنا لغة التأليف الموسيقي السيمفونية لاستطعنا تقسيم النشيد الأول إلى عدة حركات أساسية. والحقيقة أن نص النشيد يبدو كسيمفونية تتلاحق حركاتها. وهي تمضي نحو الحركة النهائية حيث تبلغ أوجها بالعبارة الاختتامية: «ستشهد نهاية القرن التاسع عشر شاعرها».

الحركة الأولى أو الافتتاحية تبدو بمثابة تمهيد لقراءة النص، أو تحضير القارئ للقراءة. وهي تتضمن تحذيراً يبدأ به المؤلف نشيده مخاطباً قارئه ناصحاً إياه بالعزوف عن قراءة الكتاب ليتفادى «المستنقعات والبؤر الكئيبة المحبطة التي تشغل صفحاته، وكل صفحة منه.. مفعمة بالسموم». إنه فاكهة قد تغري النظر، ولكنها مرة المذاق ولن يستطيب طعمها سوى قلة من البشر دون أن يلحقهم الضرر.

بعد هذا التحضير، الذي هو في الواقع حثٌّ على قراءة الكتاب، يعمد الشاعر إلى توضيح البواعث التي حدت ببطله «مالدورور»، الذي ولد متحليا بالفضيلة ومحباً للخير كغيره من البشر، إلى الاندفاع في طريق الشر منكراً الفضيلة ومعلناً «قداسة الجريمة»، ومنهاجه الأمثل في ذلك هو القسوة الوحشية التي لا حدود لها.

الحركة الثانية من النشيد حركة أساسية في التصاعد الدرامي لبناء النص. ففي سبيل تنفيذ مشروعه الرهيب للقضاء على الجنس البشري - يعمد «مالدورور» إلى التعاقد مع «الدعارة» المتجسدة في صورة امرأة جميلة معلناً نبذه الفضيلة من الآن فصاعداً. وصفحات التعاقد هذا تشكل في الواقع أجمل وأقوى صفحات النشيد.

بعد هذا الإعلان الاحتفالي نرى «مالدورور» يخاطب شعوب الأرض محذراً إياها من الكوارث التي سوف تحل بها بعد أن اتحد هو والدعارة ضد الجنس الإنساني في صراع لا رحمة فيه.

ثم يعمد «لوتريامون» إلى تصوير العالم الذي تدور فيه الأحداث فيقدم لقارئه لوحة قاتمة عن عالم بدائي تتصارع فيه عناصر الطبيعة وحيوانات الأرض وحيتان البحر، وحيث تكتسي مظاهر الطبيعة أشكالاً صفراء

شاحبة باهتة، وحيث يبدو كل شيء وكأنه فانتازي. في عالم كهذا يعلو نباح الكلاب، في الليالي العاصفة المظلمة في الأرجاء النائية البعيدة عن العمران- وهي تعدو كأنها فريسة الجنون وتنبح ضد كل مظاهر العالم. والويل لمن يشاء له حظه التعس المرور في هذه الأرجاء لأنه سوف يسقط لا فريسة الكلاب المسعورة وحسب، بل أيضا فريسة الموتى الذين يخرجون من قبورهم ليفترسوه. إنها وليمة كما يقول لوتريامون لا تجرؤ حتى أشد الوحوش ضراوة على الاقتراب منها.

وفي صلب هذه الصفحات يقع القارئ على واحدة من العبارات الأساسية التي تلقي الضوء على طبيعة تمرد «مالدورور»؛ هذا التمرد الميتافيزيقي النزعة.

«إنني، مثلي في ذلك مثل الكلاب، في توقٍ إلى الأبدية، ولست قادراً على إرضاء هذا الاحتياج».

الحركة التي تتلو الحركة السابقة هي حركة يصح أن نطلق عليها اسم «حركة مائية» حيث نرى «مالدورور» واقفاً على شاطئ المحيط العظيم، متأملاً زرقة الأوقيانوس اللامتناهية، ومتفكراً بتلك الأغوار العميقة التي ليس لها قرار مكتشفاً ضآلة الإنسان أمام جبروت المحيط وعظمته.

هذه الحركة المائية التي يخاطب فيها «لوتريامون» المحيط ، تستغرق صفحات طوالاً من النشيد، كل مقطع منها يبدأ بعبارة «أيها الأوقيانوس القديم». وينتهي بعبارة «أيها الاوقيانوس القديم عليك مني السلام ».

هذا التجسيد الغنائي للمحيط لا يمنعنا من العثور على عبارة أساسية يقرّ فيها «لوتريامون» أو «مالدورور» بأن أغوار الأوقيانوس وإن كانت لا تدرك، إلاّ إن أغوار القلب الإنساني أعمق منها بكثير. (٣)

بعد تلك الحركة المائية الهادئة التأملية الطابع ثمة عودة إلى اليابسة حيث يصير الريف النائي مسرحاً للأحداث التي سوف تجعلنا نتذكر الاتفاق الذي عقده «مالدورور» مع «الدعارة» لكي يشتت صفوف العائلات. لذلك فالمشهد يصور «مالدورور» يحوم بالقرب من دار ريفية منعزلة تقطنها أسرة مكونة من أب وأم وابنهما الفتى وهم ساهرون حول المصباح. فجأة يمتلىء الجو بحضور غريب ومقلق. إنه حضور «مالدورور» الذي يشبه حضور الأرواح والأشباح في روايات الرعب السوداء. حضور قوي غير مرئي. وسوف يحاول «مالدورور» غواية الابن الفتى مغرياً إياه بعطايا كثيرة وحياة فيها متع لا توصف إن هو نبذ الفضيلة وترك أهله ومضى في طريق الشر. وحين يرفض الفتى الانصياع، فإن «مالدورور» ينتزع روحه محطماً بذلك حياة تلك الأسرة.

بعد ذلك تأتي حركة أخرى يبلغ فيها الهول أشده، حين تدور الأحداث في مقبرة نائية في ليلة مظلمة. في تلك المقبرة يتبادل «مالدورور» حديثاً مطولاً مع حفار القبور حيث يتم استعراض الحياة الإنسانية لنكتشف أن هذه الحياة هباء، وأن الخلود ليس في متناول الإنسان. الجميع يمضي إلى الفناء: «رأيتُ- وقد انضووا تحت رايات الموت، مَنْ كان جميلاً، ومَنْ لم تتشوه سحنته بعد موته؛ الرجل؛ المرأة؛ المتسول؛ أبناء الملوك؛ أوهام الشباب؛ هياكل المسنين؛ العبقرية؛ الجنون؛ الكسل ونقيضه؛ من كان مزيفاً ومن كان حقيقياً؛ قناع المتعجرف؛ تواضع الطيب؛ الرذيلة المتوجة بالأهواء والبراءة التي لم يصن عهدها».

هنا أيضا نقع على عبارة أساسية من عبارات النشيد: «صحيح أن تأمل أنقاض الحواضر العظمى جميل، ولكنه لا يضاهي جمال تأمل أنقاض البشرية».

هكذا تتتابع الحركات مقتربة رويداً رويداً من الحركات النهائية، أي خاتمة النشيد.

وهذا النشيد الذي ابتدأ، كما رأينا، بتحذير فإنه ينتهي برجاء وعهدٌ. أما الرجاء، فهو بدوره كما التحذير، موجه إلى القارئ راجيا منه أن لا يتشدد، بعد قراءة الكتاب، في حكمه على الشاعر. فهذا الأخير لم يفعل بعد سوى أنه جرّب أوتار قيثارته التي كان في نغماتها غرابة. وبعد هذا الرجاء يأتي العهد الذي يقطعه «لوتريامون» على نفسه بأنه سوف يعكف على

العمل فوراً لإنجاز النشيد الثاني من أناشيد «مالدورور» بأقصر وقت ممكن، حيث سوف يتاح لمنتهى القرن التاسع عشر أن يشهد شاعره.

-٣-

مختارات من النشيد الأول

لو أن السماء استجابت، وتحلّى القارئ الذي لا يهاب الصعاب- لوهلةٍ من الزمن، بشراسة تحاكي شراسة ما يقرأ من صفحات- فإنه سيعثر دون أن يضل سبيله - إذا مدت له السماء يد العون على دربه المتوحش الوعر عبر مستنقعات هذه الصفحات التي لا تسر النفس؛ هذه الصفحات المفعمة بالسموم. فهو إن لم يتسلح بمنطق صارم وفكر ثاقب على قدر ارتيابه على الأقل، فإن الطفرات الفانية المتصاعدة من هذا الكتاب سوف تندي روحه كما يفعل الماء بقطع السكر.

من غير المحبذ أن يقرأ الجميع الصفحات التالية. قلة فقط سوف تستطيب مذاق هذه الفاكهة المرة دون مضرة. ولذا فيا أيتها النفس المتهيبة ارجعي إلى الوراء قبل أن تتوغلي في أقاليم مجهولة كهذه. انكصي على عقبيك وإياك والمضي قدماً.

سوف أفصِّل في عبارات قليلة كيف كان «مالدورور» يميل إلى الخير في طفولته حيث عاش أياماً هانئة . ولقد فصَّلتْ. لكنه أدرك فيما بعد أنه وُلد وفي نفسه نزوع نحو الشر. قدرٌ لا يُدرك! ولقد أخفى طباعه بقدر ما استطاع ، على مدى سنوات طويلة غير أنه وفي نهاية المطاف- وبسبب ذلك التركيز الذي لم يكن في طبعه، فقد كان الدم يصعد إلى رأسه كل يوم حتى حانت اللحظة التي لم يعد يحتمل فيها حياة كهذه- فرمى بنفسه مصمماً في طريق الشر. أيّ ارتياح ! مَنْ كان يتكهن أنه كلما طبع قبلة على جبين طفل صغير متورد الوجنتين كان يشعر برغبة في اقتلاع وجنتيّ ذلك الطفل بسكين- وكان بوسعه أن يكرر ذلك الفعل مراراً لولا أن العدالة بلوائح عقوباتها الطويلة كانت تردعه عن ذلك.

وكما أنه لم يكن ميالاً إلى الكذب، فقد كان يعترف بالحقيقة شاهداً على ما في طبعه من قسوة. أتسمعون أيها البشر «إنه يجرؤ على قول ذلك بهذه الريشة التي ترتجف».

عقدتُ اتفاقاً مع الدعارة كي أنشر الفوضى في صفوف العائلات. أتذكر الليلة التي سبقت تلك العلاقة الجسيمة. فقد أبصرتُ قدامي قبراً، وتناهى إلى سمعي صوت دودة مضيئة هائلة الحجم كدار، تخاطبني قائلة : «سوف أوضح ذلك الأمر. اقرأ هذه الكلمات المحفورة على الضريح. وهذا الأمر السامي ليس مني».

وكان هناك نور عظيم بلون الدماء اصطك فكي وشلتْ ذراعي عندما أبصرته منتشراً في أرجاء الأفق، وتهاويت مستنداً إلى أنقاض جدار لأنني شعرتُ بساقي تخذلني وقرأت :

«هنا يرقد فتىً مات مصدوراً. أتعلمون لماذا. لا تصلوا من أجله.».

ما من أحد تحلى في اعتقادي، بشجاعة تماثل شجاعتي. وفي هذه الأثناء تقدمت مني امرأة جميلة وارتمت على قدميّ.. فقلت لها وعلى وجهي علائم الأسى: انهضي يا امرأة.. ومددت لها اليد التي يجهز بها الأخ على أخت، وسمعت الدودة المضيئة تقول لي : «خذ حجراً وأجهز به عليها». فسألتها: لماذا؟ فأجابتني: «كن على حذر أيها الضعيف فإنني الأقوى. تلك هي الدعارة».

شعرت والدموع تنهمر في عيوني، وسياط الغضب تلهب أعماقي، بأن قوة مجهولة ولدت في داخلي. فأجهدتُ نفسي وتناولت حجراً كبيراً، ورفعته بمشقة حتى صدري ثم وضعته على كتفي ورحت أتسلق الجبل حتى قمته، ومن تلك الأعالي سحقت به الدودة المضيئة. ورأيت رأسها الكبير الحجم كإنسان يغور في الأرض. وكان الحجر قد ارتفع إلى علو ستة كنائس ثم سقط في البحيرة التي راحت مياهها الساكنة تدور

مشكلة مخروطاً كبيراً مقلوباً على رأسه للحظات، قبل أن تعود فتسكن، وتلاشى الضياء الدموي وخبت أنواره.

«ياويلتي- ياويلتي. صرخت المرأة الجميلة العارية، أيّ أمر اقترفتْ يداك؟ فقلتُ لها: إني أفضلك على الدودة فأنا اشعر بالشفقة على البؤساء. وليس ذنبك أن كانت العدالة الأبدية قد خلقتك. فقالت لي: ذات يوم سيرد لي البشر حقي. ولن أقول لك أكثر من ذلك. دعني أنطلق فأخفي أحزاني اللامتناهية في أعماق البحار. فالجميع- إلاكَ أنت والوحوش المخيفة التي في المهاوي المظلمة- يزدريني. إنك إنسان طيب السريرة. فوداعاً يا من أحبني! فخاطبتها قائلاً: وداعاً مرة أخرى. وداعاً. سوف أحبك دائماً. ومنذ اليوم وأنا أنبذ الفضيلة».

ولذلك أيتها الشعوب حين تسمعين رياح الشتاء وهي تئن على سطح البحار وعلى شواطئها، أو فوق الحواضر الكبرى التي أعلنت علي الحداد منذ عهد بعيد، أو عبر الأقاليم القطبية الباردة، قوليها: ليس روح الله هذا الذي يمر بل تنهيدة الدعارة الحارقة وقد اتحدت بنحيب «المونتفيدي» الجسيم.

قريباً من البحر في الأماكن المنعزلة في الأرياف. وتحت ضوء القمر، تبدو الأشياء وقد غرقت في تأملات مريرة مكتسية بأشكال صفراء، لا توصف؛ أشكال فانتازية. وظلال الأشجار تنتقل أحيانا على عجل وأحياناً في تأن، تركض، تأتي، ثم تعود في أشكال متعددة، متمردة، ملتصقة بالأرض.

فيما مضى، عندما كنتُ أطير على أجنحة الشباب، كان ذلك يجعلني أغرق في الأحلام، ويبدو لي الأمر غريباً. أما اليوم فقد أضحى الأمر مألوفاً.

الريح تئن بأنفاسها الشجية عبر أوراق الأشجار. تبث شكواها الجسيمة التي توقف شعر من يصغي إليها، فيدب الهياج في الكلاب التي تحطم قيودها وتنفلت في زرائبها في البيوت الريفية الغائبة- وتروح تعدو عبر الريف منقلبة في كل الاتجاهات والأرجاء طريدة الجنون.

فجأة تكف عن الجري. تتوقف وتجيل بأبصارها من طرف إلى آخر بقلق عظيم وأحداقها تقدح ناراً. وكالفيلة- التي قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة في الصحراء تلقي نظرة أخيرة نحو السماء رافعةً خراطيمها وآذانها ساكنة- إن الكلاب وقد سكنت آذانها ترفع رؤوسها وقد انتفخت أوداجها المخيفة، ثم يبدأ يتعالى نباحها الواحد بعد الآخر، أحياناً كصراخ طفل نهشه الجوع. وأحياناً كقط جرح بطنه على سطح أو كامرأة على وشك الوضع، وأحياناً كشخص مصاب بالطاعون يحتضر على سرير الموت، أو كصبية تتمنى لحناً فيه عذوبة (تنبح الكلاب) على نجوم الشمال وعلى نجوم الشرق؛ على نجوم الجنوب وعلى الغرب، وعلى القمر، وعلى الجبال التي تبدو من بعيد كصخور عملاقة متمردة في الظلمات، على الهواء البارد الذي تتنشقه بملء رئيتها والذي يجعل أنوفها حمراء ملتهبة على صمت الليل، وعلى البوم التي تحوم قرب أنوفها وقد التقطت فاراً أو ضفدعاً تغذي به صغارها، و على الأرانب البرية التي تختفي بأسرع من لمح البصر- وعلى الجاني الذي يفر على حصانه ليختفي عن الأنظار بعد أن اقترف جريمته. على الأفاعي التي تهز «الخليج» الذي يجعل جلدها يرتجف وأسنانها تصّر على نباحها نفسه، خائفة منه، وعلى الضفادع التي تسحقها بضربة حادة بفكها (لماذا ابتعدت الضفادع عن المستنقع؟) وعلى الأشجار بأوراقها اللينة التي تهتز وتبدو حافلة بالأسرار التي لا تفهمها (الكلاب) وتبغي إزاحة اللثام عنها بعيونها الجامدة التي يلمع فيها الذكاء على العناكب المعلقة بأطرافها الطويلة ، والتي تتسلق الأشجار لتنجو بجلدها، وعلى الغربان التي لم تجد ما يسد رمقها طيلة النهار، والتي تؤوب إلى مأواها بأجنحة منهكة، على صخور الضفاف، وعلى الأنوار التي تعلو صواري السفن البعيدة على ضجيج الأمواج الصامت، وعلى الحيتان الكبيرة التي

يبدو ظهرها الأسود على سطح الماء قبل أن تختفي في اللجج، وعلى الإنسان الذي يستعبدها ثم تعاود الجري من جديد عبر الأرياف، فهي تقفز بأطرافها الدامية فوق المهاوي وفوق الدروب والحقول والمراعي والأحجار مسعورة تبحث عن بحيرة واسعة لتروي عطشها، وصراخها الذي لا ينقطع يزرع الخشية في الطبيعة.

يا لتعس مسافر فاته الوقت، كيف سيتهالك عليه أصدقاء المقابر فيمزقون أوصاله وينهشونها بأشداقهم الدامية فأسنانهم لا عيب فيها، حتى الوحوش المفترسة لن تجرؤ على الاقتراب للمشاركة في وليمة اللحم هذه، وسوف تختفي في البعيد وهي ترتعد.

فيما بعد فإن الكلاب، وقد أنهك الجري من جهة إلى أخرى قواها، وكادت تموت من الإعياء، تلهث وألسنتها تتدلى من أفواهها. تترامى واحداً فوق الآخر، دون أن تدري ماذا تفعل، وتروح تقطع أوصال بعضها بعضاً، دون أن تكون القسوة دافعاً لذلك.

ذات يوم قالت لي أمي بعيونها الزجاجية: «عندما ترقد في سريرك، وتسمع نباح الكلاب في الأرياف، فاختبئ تحت الغطاء ولا تستخف بما تفعل الكلاب. ذلك أن ظمأ الكلاب إلى اللانهاية لا يُروى غليله. مثلك ومثلي ومثل بقية البشر بوجوههم الشاحبة والطويلة وبوسعك الوقوف على حافة النافذة لتملأ عينيك بهذا المشهد الذي لا مثيل له». «ومنذ ذلك اليوم وأنا أكنّ الاحترام لأمنية أمي الراحلة. إنني مثل الكلاب، في نفسي توق إلى الأبدية، وأنا عاجزٌ، عاجزٌ عن إرضاء هذه الحاجة». إنني ابن الرجل و المرأة على ما قيل لي، يا للغرابة! أنا الذي كنتُ أخال نفسي أكثر من ذلك! إنما ما همني من أين مجيئي؟ أنا، لو كان الأمر منوطاً بإرادتي لتمنيت أن أكون ابناً لأنثى سمك القرش التي تربط أواصر الصداقة بين جوعها والعواصف، وابناً للنمر الذي لا يعرف الرحمة، ولن يتضاعف شري عما هو عليه.

أنتم يامن تحدقون بي. ابتعدوا عني. أنفاسي تبث السم. ما من أحد حتى اليوم أبصر تجاعيد جبهتي المخضرة. ولا عظام وجهي الضامر الناتئة التي تشبه حسك الحيتان العظيمة، والصخور التي تغطي شواطئ البحر. أو جبال «الألب» التي طالما طفت في أرجائها وقتها كان شعري مختلف اللون.

عندما أحوم بالقرب من المناطق المأهولة بالبشر في الليالي العاصفة وعيوني متقدة وشعري تجلده رياح العواصف، في عزلة حجر مرمي وسط الطريق فإني أستر وجهي الضامر بقطعة من المخمل الأسود كهباب المدافئ حتى لا تشهد الأبصار الدمامة التي وسمني بها الخالق وعلى...

كل صباح عندما تشرق الشمس على الآخرين ناشرة البهجة والدفء باعثة السلام في أرجاء الطبيعة، أبقى أنا دون أن تترك عضلة فيّ محدقاً بثبات في الفضاء القاتم، جاثماً على ركبتي في قصر مغارتي المألوفة، واليأس يملأ نفسي ويثمل حواسي كالخمر. أضرب صدري الممزق بيديّ القويتين مدركاً في نفس الوقت أنني لست فريسة للغضب، وأنني لست الوحيد الذي يتألم، وأن أنفاسي تتصاعد كأنفاس محكوم بالموت يتحسس عضلاته متسائلاً عما ستؤول إليه بلحظات قبل أن تقطع رأسه. واقفاً على قش مضجعي أغمض عيوني و أروح أدير رقبتي بتأنٍ يميناً و شمالا، ثم شمالاً ويمينا، والساعات تمر دون أن أقع ميتاً. وبين الفينة والفينة، وعندما تتعب رقبتي من الدوران في اتجاه واحد فتكف ثم تروح تدور في الاتجاه المعاكس. أحدق فجأة في الأفق عبر الفتحة التي تركها العليق المتشابك على مدخل المغارة ولا أرى شيئاً أللهم سوى الأرياف التي تتراقص دائرة مع الأشجار ومع أسراب الطيور التي ترسم طيرانها، خطاً طويلاً في الهواء.

– ٤ –

– ومن ثَمَّ –

هل نختم هذا البحث بمختارات من كتاب «أشعار» تضمنت صفحات من الحكم والأقوال المأثورة مما

أصبح مضرب المثل؟ هل ينبغي أن نشير إلى القيم التي اهتدى إليها «لوتريامون» في آخر المطاف؟ أم نتركه يعبر عن نفسه بنفسه؛ هو الذي يقول:

– استبدلتُ بالكآبة الشجاعةَ، بالشك اليقينَ، باليأس الأملَ، بالسوء الخير، بالشكوى الواجب، بالارتياب الإيمان، بالهرطقات رباطة الجأش، وبالخيلاء التواضع.

– الشاعر هو الذي يواسي الإنسانية.

– وددتُ لو أن صبيةً – حتى في مقتبل العمر – تقرأ شعري.

– ينبغي إظهار كل شيء في صورته الجميلة.

– علينا أن نتعلم كيف نستخلص الجمال الأدبي حتى من صدر الموت.

– للحقيقة العلمية أن تكون مقصد الشعر.

– الشعر شيء يجب أن يصنعه الجميع.

– للشعراء أن يضعوا أنفسهم فوق الفلاسفة.

– الإنسان قاهر الوهم.

– سأُنشدُ الجمال بقيثارة من ذهب.■

الإحالات

١– الإشارة هنا إلى كتاب رامبو الشهير «فصل في الجحيم».

٢– الكتاب مؤلف من ستة أناشيد Les chants de Maldoror.

٣– نعلم من رسائل «لوتريامون» القليلة أنه بذل جهداً عظيماً لإيصال كتابه الأول إلى القراء والنقاد وأنه كان يطمح إلى أن يكون مقروءاً.

٤– Sircos هو «ألفريد سيركوس» نقلاً عن «لوتريامون» كما كان لمؤلفه «بلينه M.Pleynet 1967».

٥– وهي رسائل موجهة إلى ناشر كتاب «الأناشيد» وإلى مدير مصرفه وإلى ناقد مجهول الاسم.

٦– الحكاية مذكورة في كتاب وجه «ديكاس الحقيقي Le vrai visage d'I. Ducasse»، وجدير بالذكر أن «لوتريامون» أرسل نسخة من «الأناشيد» إلى زميله هذا واسمه مذكور بين الأسماء التي أهدى إليها الشاعر كتابه الثاني «أشعار».

٧– أناشيد.

٨– أناشيد.

٩– أناشيد.

١٠– أناشيد.

١١– في مقدمته لطبعة «الأناشيد» منشورات «سيرين» يقول ريمي جورمون Gourmont «شاب يتحلى بالأصالة التي تصدم». إنه عبقري مريض وبصراحة «عبقري مجنون».

١٢– اعتمدنا في إنجاز هذا البحث الموجز عن «لوتريامون» على الأعمال الكاملة للشاعر:

– «أناشيد، أشعار ورسائل»، منشورات كتاب الجيب ١٩٦٣، وهي طبعة قدم لها وعلق عليها «موريس سيليه».

– وأيضا على الأعمال الكاملة «أناشيد، أشعار ورسائل»، تحقيق وتعليق هوبير جوان مع مقدمة بقلم

– ج م ج لوكليزيو، منشورات غاليمار ١٩٧٣.

– وعلى كتاب «لوتريامون» تأليف «روبير مونتال»، منشورات كلاسيك القرن العشرين ١٩٧٣.

بالإضافة إلى دراسات وأبحاث مختلفة.

جماليات الموت

في شعر محمود درويش

عبد السلام المساوي *

أية علاقة بين مفهوم الموت، بكل حمولته الرهيبة الدالة على الزوال والفناء، وبين ما يمكن تصوره شعرياً أو جمالياً من أدوات فنية؟ هل يتعلق الأمر بتحايل فني يلجأ إليه الشاعر للتخفيف من الهجوم الشرس للموت على الجسد والأشياء، في محاولة لعقد تصالح بينه كذات مبدعة وبين هذا الموت؟ وهل تمتلك اللغة الشعرية قدرة على تحويل هذا المفهوم وقلبه بشكل يجعله قادراً على الذوبان في مكوناتها، وبالتالي يفقد تلك الخصائص المفزعة التي يسقطها عليه عقل ووجدان خائفان من فنائهما في عالم المادة؟

هذه الأسئلة وأخرى قد تتفرع عنها، تشكل مادة لطرح إشكالية الموت من جديد، لكنها إشكالية بعيدة عن السياقات الفلسفية والدينية والإيديولوجية، وإن كانت تستحضرها بوصفها خلفية متداخلة مع باقي المكونات النصية الأخرى. إنها إشكالية تتصل باللغة باعتبارها مادة للخلق الإبداعي. وبما أن الأمر يخص اللغة الشعرية تحديداً، فمن اللازم أن نشير إلى قوة السحر التي تمتلكها هذه اللغة لتحقق من خلالها كثافة دلالية قادرة على استحضار الموت بطريقة تجعله خاضعاً للأطر الفنية التي يحلو للشاعر أن يحاوره فيها. و«إذا اتفقنا على أن العمل الشعري يتكون من تداخل عالمي الوعي واللاوعي، فإننا نستطيع أن ندرك أن الشعر يعتمد على الصورة الرمزية التي تكون غامضة أول الأمر، وسرعان ما تتكشف أسرارها عن طريق الإيحاءات المختلفة، لتتخلق في وجدان المتلقي وتصبح تجسيداً يعتمد على الصورة، وعن طريق الإشارات المختلفة تنمو العلاقات الكامنة في أحشاء ألفاظها ودلالتها المختلفة لإعطائها انسجاما يتعاون في إبراز ثرائها، أي كأن القارئ يعيد خلق القصيدة من جديد عن طريق استنتاجات يضم كل استنتاج إلى ما قبله وإلى ما بعده مع مراعاة السياق العام».(١) ومن هنا تنجح الصورة الشعرية ـ في السياق اللغوي الإبداعي – في تحويل الموت تحويلاً رمزياً وقلب

* شاعر وناقد من المغرب.

مفاهيمه بشكل يبدو معه الخوف من الموت المادي أمرا غير ذي بال.

كما أن المكونات الفنية الأخرى تشتغل في الخطاب الشعري الخاص بالموت ضمن كيمياء جمالي، يجعل سحر اللغة الذي أشرنا إليه، سابقاً، قادراً على إقناع الشاعر والمتلقي معا بأن الموت هو قبل كل شيء حالة ثقافية خاضعة لمختلف المرجعيات التي اكتسبها الإنسان على امتداد العصور؛ ومن ثم يجب استغلال تلك المرجعيات إلى الحدود القصوى في الممارستين الإبداعية والتداولية، حتى تستعيد الحياة كل اللحظات البهيجة التي استنفدها التفكير في الموت والفناء.. وحتى نستطيع أن نستوعب صوت الشاعر الروماني «أوفيد» عندما قال في خاتمة كتابه (مسخ الكائنات):

«ها أنذا قد فرغت من كتابي، كتاب تعجز غضبة جوبيتر الجبار عن أن تمحو أثره، وتعجز النار والحديد بل وأنياب الزمن العاصف عن أن تمحو كلماته، ولتضع الأقدار ـ ما شاءت ـ خاتمة لحياتي، فهي لا تملك إلا جسدي، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك. وسيبقى اسمي مشرقا أبداً، وأنى ينبسط سلطان الدولة الرومانية، فلسوف تردد أفواه الناس شعري، وإن صدق حدس الشعراء فلسوف أخلد باقياً على مر العصور علماً خفاقاً شهيراً».(٢)

لقد صدق حدس الشعراء، ومنهم الشاعر «أوفيد»، وها هي كلماته ماثلة بين أيدينا كأنها قيلت بالأمس فقط، رغم أن الشاعر عاش قبل الميلاد بحوالي ربع قرن، لكن كيمياء لغته الشعرية ومفعولها السحري ضمنا لها خلوداً جمالياً إلى ما لانهاية. وبذلك انتصر منطق الشعر على لامعقولية الموت.

١. جماليات الخيال:

من هذا المنطلق ومن غيره، نزعم أننا سنلاحق في المتن الشعري لمحمود درويش ما اصطلحنا على تسميته في البداية بـ «شعرية الموت». وهكذا سيكون علينا أن نقف على تجليات الموت من خلال الصورة الشعرية، لاسيما أن للمتخيل فتنته التي لا تصمد أمامها أية سلطة ممكنة للواقع؛ كما سنعمد إلى الاقتراب من دلالات اللون والزمن والمكان وطرق تبنينها في المقاطع الشعرية الدالة على الموت، علما بأن هذه العناصر تشكل بذاتها أقطاب المسألة، فاللون هو الطلاء الحربائي الذي يتحايل على مكر الفناء، والزمن هو الوجه الآخر للموت من المنظور الفلسفي، أما المكان فقد كان ولا يزال عنصراً حيوياً ينضح بإمكانات دلالية لا متناهية.. وربما كان ذلك سبباً في أن يفرد له الدارسون مجالاً واسعاً في اهتماماتهم ودراساتهم، شأنه في ذلك شأن الزمن.

إن هيمنة الصور الشعرية الحسية في المتن الدرويشي تجد مبررها في هذا الموت اليومي الذي يعانيه الشعب الفلسطيني في سياق ملحمته المعاصرة. وحري بشاعر ينتمي إلى هذا الشعب المقاوم أن يستجيب فنياً لصدى الملحمة. لقد رصد محمود درويش فظاعة الموت المسلط على شعبه شعراً ونثراً، فهو أحيانا يتخلى عن واجب القصيدة عندما لا تسعفه التفعيلة أو عندما يرى أن سلاح النثر أقوى، ليقول في لغة قوية لا ينقصها بهاء الشعر حتى في غيبة الوزن:

«تتكدس الجثث على الجثث، يحيا الحي مع الميت، على جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل، على حبات العدس الأخيرة، على أمهات تلد وتجهض، لا لشيء إلا للدفاع عن هيكل عظمي لمكان لا مكان فيه إلا لما يملك المحاصر ولا يملك: هوية إنسان لا يعترف أحد بهويته، هوية تقفز كنحلة الروح الجائعة من مأساة لأخرى. هوية لم يمتلكها صاحبها بعد، إلا بما أوتي من وعي، ومن يوميات ذبح، وسطوة إنكار».(٣)

وأمام هذا الموت الذي لا ينقطع، وأمام جحافل الشهداء التي تؤثر الرحيل على العيش المهين، كان من الطبيعي أن يأتي المتخيل الشعري الخاص بالموت لدى درويش معبأً في صور حسية يتحول خلالها المعنى المجرد إلى مشاهد مرئية ناضحة بالحركة والألوان.

ففي مرثيته للشهيد عز الدين قلق، ينجح محمود درويش في تشخيص الموت ضمن لقطة سردية، تستغل كل الإمكانيات التي تتيحها الاستعارة المكنية:

...يرى موته واقفاً بيننا فيدخن كي يبعد
الموت عنا قليلا. يصفر لحنا سريعا ويطرد عم معطفي
نحلة، ويتابع: في شهر تموز تذهب باريس نحو
الجنوب وقد يذهب القتلة.
يرى موته في النبيذ فيهتف: سيدتي غيري
قدحي. ويتابع: كانوا ورائي في معرض الملصقات
فأسندت نافذة وصافحتهم واحداً واحداً..(٤)

هكذا يحضر الموت مشخصاً في لحظتين، والشهيد بينهما يحكي عن القتلة.. فاللحظة الأولى تصور الموت واقفاً بين الجموع يتربص بضحيته؛ وتحتمل هذه الصورة تفسيرين بلاغيين، فالأساس البلاغي سيكون استعارة مكنية فيما لو أوّلنا «الموت الواقف» بشبح الموت كما نتصوره ميتافزيقياً، أو يكون مجازاً مرسلاً إذا أولناه بشخص القاتل الباحث عن الوقت المناسب لتنفيذ جريمته. أما اللحظة الثانية فتصور الموت قابعا في كأس النبيذ. ولا يخفى هنا أن الصورة تجنح إلى تشييء الموت عبر المجاز المرسل الذي علاقته: «اعتبار ما كان»، فالموت في النبيذ لن يعدو أن يكون سوى سم» عاف قادر على الفتك بالضحية. ومهما يكن، فإن اختيار الشاعر للسرد إطاراً لصورته هو اختيار مبرر بالوظيفة التي يسعى إلى تحقيقها. فمن ناحية يؤدي السرد وظيفة اختزان الحدث والمحافظة عليه من النسيان، ومن ناحية أخرى يضفي السرد على الحدث نفساً حكائياً وملحمياً يجعل الشهيد جديراً بموته البطولي.

إن اختبار الشاعر محمود درويش للموت في مختلف المراحل والأوضاع الفلسطينية والذاتية قد مكنه من اكتشاف هشاشته وضعفه. فهو إذا كان ماكراً وخادعاً يتحين الفرص للإيقاع بضحاياه. وهذه السمة تنسحب على الموت ضمن رؤية الشاعر الموضوعية التي فجّرها في شعره الذي يستحضر فيه الذات الجماعية.

فإنه بالمقابل، وضمن الرؤية الذاتية الخالصة، يبدو ضعيفاً ومستدراً للشفقة. ففي قصيدة (جدارية) التي خصصها محمود درويش لتأملاته الذاتية في الموت، يطالعنا عدد هائل من الصور الحسية التي تقنعنا بأن الذات قد حققت نصراً مؤزراً على موتها. ولعل المقطع الذي *سنستحضره*، على سبيل المثال لا الحصر، يغني حاجتنا إلى التشفي في الموت وهو يرسف في صور من الهشاشة والمهانة؛ يقول الشاعر:

ولست محتاجاً . لتقتلني . إلى مرضي
فكن أسمى من الحشرات. كن من
أنت، شفافاً بريداً واضحاً للغيب
كن كالحب عاصفة على شجر، ولا
تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي
الضرائب. لا تكن شرطي سير في
الشوارع. كن قوياً، ناصع الفولاذ، واخلع عنك أقنعة
الثعالب. كن
فروسياً، بهياً، كامل الضربات(٥)

تتأسس في هذا المقطع الشعري استعارةً مركزيةً تستحضر الموت مشخصاً، قابلا لأن يحاور في مناظرة يستبد ـ خلالها ـ الصوت الشعري بالكلام بينما يبقى الطرف الثاني ساكناً صامتاً الشيء الذي يجعله في موقف المغلوب على أمره. وعن هذه الاستعارة المركزية تتفرع مجموعة من الصور الجزئية التي تساهم مجتمعة في بلورة مشهد كاريكاتوري يعطينا الانطباع بوجود سخرية لاذعة بالموت. حتى لكأن الشاعر بصدد إنشاء كوميديا سوداء تمكّنه من إشباع رغبته السادية في التنكيل بالموت. ويمكن بسط هذه الصور الحسية الجزئية مع مقابلتها بدلالاتها على النحو التالي:

- **لست محتاجا . لتقتلني . إلى مرضي = العجز.**
- **كن أسمى من الحشرات = الانحطاط.**
- **كن كالحب عاصفة على شجر = فقدان السمو.**
- **لا تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي الضرائب = الابتذال.**
- **لا تكن شرطي سير في الشوارع = الرتابة.**

- كن قوياً، ناصع الفولاذ = الضعف.

- اخلع عنك أقنعة الثعالب = الاحتيال.

- كـن فـروسـيـاً، بـهـيـاً، كـامـل الضـربـات = النقص.

لقد جمع الشاعر في الموت كل صفات الجبن والنقص والمهانة، وهو يفعل ذلك في محاولة لدرء الشعور بالعبثية الذي يتولد عن انتظار موت أعمى غير معقلن، وفي محاولة لإشباع حاجة نفسية في الانتقام من موت لا يضبط مواعيده جيداً.

إن لجوء الشاعر إلى إلصاق كل تلك الصفات بالموت، تكون، كما يقول أحمد درويش، بهدف «أن يستأنسه، أن يهزمه، أن يمحوه، أن يخفف من أنفاسه الثقيلة على سير الحياة، أن يناوره. وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبني من خلال صورها عالما موازياً تتعادل فيه المتضادات، وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة. وتبدو صورة الموت من خلالها أحياناً شاحبة جميلة».(٦)

وجدير بالذكر أن عملية «استئناس الموت» تتم عبر إضفاء أعراض الحياة اليومية عليه، وتصويره في أوضاع حيوية مبتذلة (شحاذ، جابي الضرائب، شرطي سير، ثعلب...). ومن هنا تكتسب الصورة الشعرية درجة عالية في الحسية، ويكون بمقدور المتلقي أن يتمثل كينونة الموت مرئيةً طافحة بالوجود المادي. كما أن الأساليب المستثمرة في هذه الصورة تتراوح بين النفي (لست محتاجا) والأمر (كن أسمى....كن كالحب...) والنهي (لا تجلس على العتبات... . لا تكن شرطي سير...).. وهذا التنوع في أفعال الكلام هو ما يحقق للصورة نوعاً من حركية التعبير وتعدد مستوياته؛ الأمر الذي يضاعف من يقظة المتلقي وهو يتابع عملية المسخ التي خضع لها مفهوم الموت. أما من الناحية البلاغية، فإن معظم التشبيهات الواردة قد تمت بشكل غير مألوف، ذلك أننا قد تعودنا حضور الطرفين في الجملة التشبيهية بشكل تقريري مثبت، فأصل التشبيهات، إذا أردنا إعادة بنائها من جديد، تكون هكذا:

- الموت كالحشرات.

- الموت كالشحاذ يجلس على العتبات.

- الموت كجابي الضرائب.

- الموت كشرطي سير في الشوارع.

- الموت كالثعلب.....إلخ.

لكن دخول هذه التشبيهات في السياقات الأسلوبية المتنوعة ساهم في تكثيف الدلالات وأعطاها أبعاداً شعورية ونفسية، تبدو في خلالها ذات الشاعر وقد امتلكت درجة كبيرة من الإحساس بالاستعلاء فيما هي تصدر أوامرها ونواهيها، وتحقق نصراً مؤكداً على موت يتمسح بالعتبات ويختال في مكر الثعلب.

٢. رمزية اللون:

لقد وجد الشاعر في الألوان الطبيعية مادة دسمة، ساعده خياله على إخضاعها شعرياً لكي تضفي على معانيه مزيدا من الدلالات الرمزية، ولكي تكمل ما ينقص صوره المرئية من لمسات مبهرة. صحيح أن أسماء الألوان لا تحيل اصطلاحياً على غير ذاتها، لكنها تتخذ أوضاعاً أخرى مختلفة انطلاقاً من السياقات التركيبية التي ترد فيها. وهذا ما تنبه إليه باحث الشعرية الحديثة جان كوهين Jean Cohen عند دراسته لهذا الجانب في أشعار رامبو وفرلين وملارمي، حيث يقول: «عندما اخترنا اللون، كنا نختار صفة صعبة التناول شعرياً. اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم، ولهذا فإسناد لون ما إلى شيء غير ملون، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحدياً مقصوداً في وجه العقل. إن العالم الرمزي عالم مضلل. ولهذا نجد القمر وردياً والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر. والأغرب من ذلك الذهول الأحمر والعزلة الزرقاء والنوم الأخضر. تلك الألوان التي لم نشاهدها أبداً، والتي تختلط بأشكال غريبة وبأصوات لم تسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيباً».(٧)

إن لجوء الشعراء إلى مسخ الألوان الحقيقية للأشياء أو إلى تلوين أشياء لا لون لها في الأصل، لم يتم بطريقة جزافية محكومة بالاعتباط والفوضى، لأن التعبير الشعري - بطبيعته - يعد مجافياً للمألوف، وخالقاً لانحرافات لغوية في أفق توليده لمدلولات رمزية تستوجب أحيانا العودة إلى ذات الشاعر لإزالة تلك الانحرافات، لاسيما عندما تضطرب العلاقة بين اللون كصفة مسندة، وبين موصوفه كمسند إليه. فالدلالة الرمزية تتجاذبها أطراف يوجد بعضها ضمن مرجعية خارجية، قد تكون ذات الشاعر نفسه أو تكون عنصرا متلبساً بمحيطه.

وهكذا يحضر اللون في الشعر المأتمي ليدعم فضاء الدلالة الرمزية، وقد حرص الشعراء في مختلف الأزمنة على انتخاب ألوان معينة لتكون ممثلة لطقوس الجنازة والحداد. وفي هذا السياق كان الأسود والأبيض لونين مرشحين لاستيعاب أحاسيس الحزن ومشاعر الفقدان. وهما على كل حال لونان متقابلان يرشحان بتضادّ دلالتيهما؛ فالأسود رمز للظلمة والأبيض رمز للنور.

ومحمود درويش يجعل من البياض لوناً للعالم الآخر، بل يزعم أنه لون الخفة الذي يصلح خلفية مرافقة في احتضان المصير المجهول، ففي قصيدته الطويلة «جدارية» التي كتبها عن تجربة الموت يستشرف أفقا لونيا يهيمن عليه البياض من كل جهة:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطير. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير، وكل شيء أبيض،
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء. واللاشيء أبيض في
سماء المطلق الأبيض...(٨)

فهنا نرى البياض يتجاوب رمزياً مع الأشياء المرغوب فيها بالنسبة للشاعر، وتتجلى في: الحمامة البيضاء - طفولة أخرى - أطير - سماء المطلق البيضاء... وهكذا يغدو الموت المشع بالبياض مسعفاً في التحلل من ثقل الأرض، ومساعداً على ممارسة الطيران في سماء بيضاء. وقد يرجع هذا الولع باللون الأبيض إلى تجربة واقعية عاشها الشاعر في بداية الثمانينات عندما أصيب بأزمة قلبية وجرب الموت إثرها لدقيقتين قبل أن تعيده الصدمة الكهربائية إلى الحياة من جديد، وقد صور مشاهدات الدقيقتين في رسالة إلى صديقه الشاعر سميح القاسم، حيث يقول:

«**نمت على غيمة من قطن أبيض. تشرب النوم أعضائي وامتصني تماما. لم أشعر من قبل بهذه النشوة، نشوة النوم الأبيض على سحاب أبيض. بياض لم أره من قبل. بياض من ضوء ناعم، شفاف ولا يطل على شيء. لا يعكس شيئاً. بياض خلفه نور وخلف النور بياض مصقول وأنا خفيف تحملني سحاب خفيف معلق على هواء ثابت. لم أسقط على شيء ولم أرتطم بشيء. لم أسمع شيئاً ولم أشم شيئاً ولم ألمس شيئاً. ولكنني رأيت ريشة بيضاء نائمة على سحابةٍ بيضاء واقفة على هواء أبيض.**»(٩)

كيف إذن لا ينشد إلى اللون الأبيض وقد ذاق في حضرته هذه النشوة الميتافزيقية التي لا يمكن أن يجربها إلا شاعر على شفا هاوية موته، أو متصوف أدرك بمجاهداته أرقى المقامات؟! وقبل هذا وذاك فللأبيض سلطة كبيرة على كل الألوان، إذ في منطق المشتغلين بالصباغة والتشكيل أن الأبيض إذا ما أضيف لأي لون، فإنه يحيد به عن أصله. أما الأديان فقد أحاطته بهالات من التقديس والتبرك، وجعلته عنوان التطهر من كل الأدران.. ففي المسيحية كما في الإسلام يحضر هذا اللون، في الغالب، مقترناً بالصلاة والتعبد.. ربما لأنه لون محايد يجعل العبد بعيدا عما يشغل فكره أو قلبه من زخارف الدنيا وألوانها المغرية.

٣. دلالات الزمن:

يحضر الزمن في المتن الدرويشي بشكل لافت، إذ لا تخلو قصائده - تقريبا - من لفظه أو تركيبه. إلا أن الملاحظة العامة التي نسجلها حول حضوره أنه زمن غير ثابت، ولا يؤشر إلى هيئة واحدة. ولعل المتتبع لمسار تجربته الإبداعية كلها يدرك أن الزمن في علاقته بالموت يتخذ أشكالاً مختلفة ويكتسي أبعاداً دلالية ورمزية متنوعة بتنوع تجاربه. فقد مر الرجل بمراحل متعددة بدءاً من شعر المقاومة الذي افتتحه وهو لا يزال مقيما في وطنه إلى آخر قصيدة كتبها بالمنفى عن تجربة ذاتية حين وقف بتأثير من مرضه وجهاً لوجه أمام الموت.

هكذا تصبح مقاربة الزمن في علاقته بالموت في شعره مقاربة جديرة بأن يُفرد لها مجال واسع، لأن الأشكال التي يتخذها هذا الزمن تتلبس بمرجعيات كثيرة ومتعددة. ولما كان الشاعر مأخوذا بحيوية اللحظة التي يعيشها بلده، فقد جعل هذه اللحظة ممزوجة بكل التفاصيل الذاتية، وغدا من الصعب التمييز بين الزمن الخارجي في تجربته وبين الزمن الداخلي.. ذلك أن الشاعر قد آثر الربط بين المفهومين ربطا وجوديا إلى حد الفاجعة، وفنيا إلى حيث يوحد الجمال بين اللحظة الذاتية من عمر الشاعر وبين اللحظة الكونية التي تنفتح على أكثر من رمز.

لكن، وبالرغم من هذه الوفرة في دلالات الزمن، فقد أمكن أن نحصرها في نسقين متكاملين؛ نسق يجعل من دقات بندول الوطن موعدا للزمن الحاضر في كثافة تستجمع كل المعاني المتفرقة، لتعلن كل الساعات أن الحاضر هو المركز الذي يتغذى على الماضي، ويعد بمستقبل يتحرر فيه الوقت من عقارب المحتلين ومن تحكمهم في ساعات الوطن. ونسق ذاتي جمالي يحاور زمن الموت بعتاد فني، فيقنعه بضرورة تغيير جلده بما يناسب قوة اللحظة الفنية، فيتخذ الزمن، تبعاً لذلك، مفاهيم متداخلة الأشكال والأبعاد.. وخلال ذلك يخرج الزمن من دائرة التحديد الفيزيائي ليتلبس بما هو أبدي غير قابل للعد والقياس.

إن قوة التجربة عند هذا الشاعر المتفرد قد جعلت من الصعب تحديداً مبسطاً لأشكال حضور الزمن في شعره أو اختزاله في معانٍ جاهزة. وهو وإن بدأ في بعض أشعاره الأولى نوستالجيا، يحن إلى الماضي ويغرق في التشوق إلى لذائذه، فإنه في نصوصه اللاحقة يتجاوز هذا المنحى التبسيطي ليكتسي الزمن عنده بعدا رمزيا يجعل الماضي في خدمة الحاضر والآتي ضمن رؤية شعرية مؤطرة بالنزوع الاستشرافي لتجربته ككل.. فمن تجربة الحنين، مثلا، إلى الماضي تستوقفنا بعض اللحظات الإبداعية لدى الشاعر، زمن المنفى كزمن ميت يستحث الذات على ابتكار ولادتها من جديد، ولادة لا علاقة لها بالاستلهام الأسطوري الذي كرسه الشعراء التموزيون، بل تبحث عن تحققها من خلال مخاطبة الأم التي تفصلها المسافات الطويلة عن ابنها المغترب:

لديني... لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حياً

سلام عليك وأنت تعدين نار الصباح، سلام عليك... سلام عليك.

أما آن لي أن أقدم بعض الهدايا إليك: أما آن لي أن أعود إليك؟

أما زال شعرك أطول من عمرنا ومن شجر الغيم وهو يمد السما إليك ليحيا؟

لديني لأشرب منك حليب البلاد، وأبقى صبياً على ساعديك وأبقى صبياً.(١٠)

هذه النوستالجيا التي تقربنا من عالم درويش الغنائي تنطوي كذلك على مسحة أسطورية تتجلى في التوسل الابتهالي للأمومة كرمز مقدس. والأم كما يعكسها هذا المقطع الشعري ترد في صورة خارقة أسطورية؛ فطول شعرها يقاس بطول أعمار أبنائها، وهي أيضا تتقبل السماء الممدودة إليها من قبل «شجر الغيم»، وهي بالتالي قادرة على ولادة ابنها الموجود سلفاً ولادة ثانية تمكنه من ترتيب زمنه من جديد، ليبقى متشبثاً بزمن الصبا إلى الأبد. وفي تشبثه ذاك

يكون قادراً على مواجهة زمن الموت وهزمه. وهنا تصبح الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات، شبيهة باللغة الطفولية التي لا تبالي بالمنطق ورقابة العقل، فكل شيء قابل لأن يجري وفق تمنيات الطفل وطموحاته. والشاعر كالطفل تماماً يدفع باللغة الشعرية في الاتجاه الغرائبي الذي يتيح للخيال أن يبتكر الزمن في صورة تحقق للذات ارتواء مطلقا.. إنه بتعبير محمد لطفي اليوسفي «ذلك الطفل الذي سيظل يقود الشاعر من حافة الأرض إلى حافة اللغة».(١١) وفي قيادة الطفل للشاعر يحدث أن يسقط الاثنان في المحظور، فتقع فوضى في التركيب حيث تتداخل الأزمنة والأشياء بطريقة عبثية:

كان يوماً مسرعاً. والغد ماض

قادم من حفلة الشاي. غداً كنا!

وكان الإمبراطور لطيفاً معنا. كنا

غداً... نشهد تدشين الركام....(١٢)

ففي هذا المقطع الشعري ينفلت الزمن من الإطار المنطقي وتتداخل أنواعه، فالغد ماض والماضي غد، ونحن «كنا غداً». أليس في هذا الخلط إشارة إلى تمرد الذات على زمنيتها وعلى مجهولها؟ هكذا يتسبب هذا التمرد في الخروج من المزاج الغنائي والدخول إلى الجدل الفلسفي حول مفهوم الزمن. وعلى أية حال فـ «ما هو نفسه لا يمكن أن يتجلى إلا في ضوء شيء يبقى ويستقر. والبقاء والاستقرار لا يظهران إلا على ضوء الدوام والحضور. غير أن هذا لا يحدث إلا في اللحظة التي يتفتح الزمان بأبعاده: فإنه منذ أن يضع الإنسان نفسه في حاضر شيء باق يستطيع حينئذ أن يعرض نفسه للمتغير، لما يأتي ولما يمضي، لأن ما يبقى هو وحده المتغير».(١٣)

قد يكون محمود درويش في مرحلة القصيدة – الموقف أكثر تفاؤلاً بالمستقبل، أي بما كان يستشرفه من زمن آت يحمل في طياته النصر والحرية لبلده، وهو لترسيخ هذا البعد كان يستند إلى الماضي بما يحمله من سجلات التوثيق في سياق تأكيد عروبة فلسطين وأحقية أهلها في ملكية أرضها، ثم يعمل على دعم هذا المعطى بما يعرفه الحاضر من حركة نضالية يعززها شعره الحماسي الذي يذكي تلك الروح:

حاصر حصارك.. لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها

واضرب عدوك.. لا مفر

وسقطت قربك، فالتقطني

واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر

حر

وحر..

قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب بها. اضرب عدوك.. لا مفر

إن الزمن كما يتجلى هنا مندغم باللحظة الحاضرة، وهو زمن موضوعي يختلط فيه ما هو ذاتي بما هو عام، تؤججه أفعال الأمر التي تحث على جعل السقوط وسيلة للنهوض، ونحت السلاح من أعضاء الجرحى وجثث القتلى.. وبذلك يكتسب الموت مفهوماً مغايراً لطبيعته، ويغدو مصدراً لابتكار حياةً كريمة في زمن محرر. لكن الزمن في المرحلة الذاتية، وهي المرحلة التي خلا فيها الشاعر إلى همومه الشخصية خصوصاً بعد مروره بتجربة المرض وخضوعه للعملية الجراحية الدقيقة على القلب، سيتحول من طبيعته الإيديولوجية إلى طبيعة التأمل الوجودي والفلسفي. وهكذا تتيح لنا قصيدته المطولة «جدارية» سياحة معرفية في خصوصيات هذا الزمن وأبعاده الرمزية. وأولى هذه الخصوصيات أن المجهولية سمة مميزة للزمن الذاتي:

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل: ما الآن؟ ما الغد؟

ما الزمان؟ وما المكان

وما القديم؟ وما الجديد؟

سنكون يوماً ما نريد

لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى(١٤)

لقد اختلط الأمر تماماً، وتداخلت الأشياء والمفاهيم وكأن ذاكرة الشاعر قد خلت من محتوياتها وقدراتها على الفهم والتمييز. قد نجحف بالصواب

إذا فسرنا المسألة بخوف الشاعر من الموت، أو ادعينا بأن الارتباك جعله في وضعية العاجز عن الفهم؛ ولكن الأمر هو غير ذلك فحتى الفلاسفة الذين خبروا المفاهيم والإشكاليات، قد طرحوا قبله هذه الأسئلة التي تنم في ظاهرها عن عي، ولكنها تدخر في عمقها حقائق ملفوفة بأطراف السؤال الوجودي الكبير. ومع ذلك فثمة رغبة عارمة تظهر على امتداد قصيدة «جدارية»، وتعرب عن انحيازها للماضي وتفضيله عن الغد، فمن ذلك ـ على سبيل المثال ـ قوله:

يا أيها الزمن الذي لم ينتظر...
لم ينتظر أحداً تأخر عن ولادته،
دعْ الماضي جديداً، فهو ذكراك
الوحيدة بيننا، أيام كنا أصدقاءك،
لا ضحايا مركباتك. واترك الماضي
كما هو لا يُقاد ولا يَقود (١٥)

وقوله كذلك:

لم يبق إلا التأمل في
تجاعيد البحيرة. خذ غدي عني
وهات الأمس، واتركنا معاً
لا شيء، بعدك، سوف يرحل
أو يعود (١٦)

فهنا يبدو جلياً أن الذات منجذبة إلى الماضي وحمولته من الذكريات، ولا تتطلع إلى أي غد مهما كانت استشرافاته. وهذا الانجذاب يمكن تبريره بركونها إلى المعلوم وانصرافها عن المجهول. فالماضي متحقق كتجربة معيشة، ولا تزال مآثرها مرصوفة في أدراج الذاكرة. أما الغد فهو زمن مفترض، لا يعرف أحد ما يخبئ من مفاجآت قد يكون الموت واحداً منها.

من هنا نرى أن المرض كان مؤشراً قوياً عمل على تحويل مفاهيم الزمن، في علاقته بالموت، ونقلها من الإطار الاجتماعي والسياسي إلى الإطار الحميمي الذاتي الذي بدا منصهراً في التجربة الإنسانية والكونية المطلقة. وربما عاد ذلك بالشاعر إلى المنطلقات الفلسفية والوجودية في التعامل مع الزمن، لا سيما بعد أن انحسر المد الحماسي عن تجاربه الإبداعية التي مال إلى كتابتها في السنوات الأخيرة.

٤. استعادة المكان المفقود:

لا شك في أن قارئ شعر محمود درويش يؤخذ عادة بقدرته الفائقة على الاشتغال شعرياً على المكان، سواء أتعلق الأمر بالمكان العام: فلسطين، أو المكان الخاص: أمكنة جزئية طبيعية وحضارية. والمكان في نصوصه يحضر بحديه الحقيقي الواقعي، والذهني المجرد. أو لنقل إنه يحسن ربط العلاقات الجدلية بين هذين الحدين؛ فيكون المكان الواقعي بحمولته المادية والتاريخية حيزاً خاماً يغترف منه بحسب ما تستوجبه الحالة الشعرية التي تجعله مكاناً فنياً تتزاحم فيه أطياف الخيال وأيقونات الرمز.. وبذلك ينتقل هذا المكان من مجرد المظهر الهندسي والطبوغرافي إلى فضاء شعري خصيب، تضج فيه الأصوات وتختلط الحركات، ذلك أن «المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالاً لا حصر لها».(١٧)

وبعيد عن أي إسقاط للدوافع الخارجية على توجهات المعنى في نصوص درويش، فإننا سنحاول مقاربة المكان وعلاقته بالموت في شعره انطلاقا من البناء النصي ومن السياقات المعنوية التي تؤديها لغته الشعرية.

صحيح أن الشاعر عانى – ولا يزال – تجربة فقد المكان بدءاً من خروجه من قريته «البروة»، وهو المكان البدئي الذي انغرس في وجدانه، ولم تستطع تنقلاته العديدة بين مدن مختلفة أن تنسيه فيه، وانتهاءً إلى فقد الوطن برمته، ولا شك في أن هذا الفقد سيؤطر مسيرته الشعرية ككل؛ ولكن بين الدافع الخارجي والتحقق النصي، تمتد مسافة من الحياة المليئة بالتفاصيل التي تتداخل بعضها في بعض، وتنسج مع

مرجعيات الشاعر الثقافية أكثر من علاقة، مما يجعل حضور المكان في شعره يتجاوز بكثير مجرد الرثاء التبسيطي لما ضاع من المكان ـ الوطن، ويسمو على موضوع البكاء ليرتاد فضاءً أرحب يمكن نعته بالغربة الوجودية.

إن درويشاً يختلف عن شعراء عصره بكونه لا يثق كثيراً في استعادة المكان الميت بمجرد تسليط بعث أسطوري عليه؛ وإذا فعل ذلك فإن «تموز» قد ينبعث من موات الأرض ويصعد في الشقائق كل ربيع، وقد ينبعث «الفينيق» ويخلص أجنحته من حصار الرماد، لكن فلسطين ستبقى بدون بعث.. وإذن، فلا بد من تركيبة شعرية مختلفة، ولا بد من نشيد شعري خاص يلملم فيه الشاعر أجزاء فلسطين المتناثرة كتناثر أعضاء «أوزيريس»، ويحكم تلحيمها بماء اللغة الشعرية، كما عليه أن ينشئ أسطورة جديدة يكون بإمكانها تعطيل «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»..

ولم لا نقول إن محمود درويش نجح في أن يوجد مكاناً شعرياً فسيحاً في وقت كان المكان ؟ الوطن يفرّ من تحت قدميه ليتراكم تحت أقدام عدوه.. وربما لعب المنفى دوراً مؤكداً في تمثل هذا المكان الشعري الذي باستطاعته أن يمارس امتداداته الثقافية والفنية العميقة في أفق استعادة المكان الواقعي وبعثه من موته. والمنفى عند درويش ليس دائماً عكس الوطن، فهو مفهوم متعدد ومنفتح، وقد عبر الشاعر ذاته عن فهمه للمنفى في أحد الحوارات قائلا: «ليست عندي عقدة منفى على مستوى علاقتي بالأمكنة... إنه على كثرة وجود المنفى وكثافته لم أعد أحس بأنه موجود، فقد تحول إلى نمط حياة، وحتى لو كانت فلسطين التاريخية كلها بيدي، فإن ذلك لن يحررني من الإحساس بالمنفى الموجود داخلي، ولست أعرف إن كنت سأشكو من وجود المنفى فيّ، لأن العلاقة مع المنفى أصبح فيها شيء من الألفة والإدمان على العزلة، إني قد أجد المنفى معي – هنا – في فلسطين، وقد يكون إحساسي بالمنفى أقل في المنفى نفسه. على المستوى اللغوي، أنا لست منفياً لغوياً، في لغتي كنت أحاول إنشاء وطن، ويمكن الآن أن أنشئ منفى في لغتي، إذا احتجت لمنفى. فأنا مراوح بينهما، كأن الوصول بالمعنى الدنيوي مترابط تماماً بالوصول بالمعنى الصوفي، ليس هناك وصول، لا أحد يصل».(١٨) ومعنى هذا الكلام أن المنفى عند محمود درويش يكتسي معنيين، أحدهما مباشر وهو معاناة الغربة بعيداً عن الوطن، وثانيهما غير مباشر وهو الشعور بالاغتراب ـ بالمعنى الفلسفي ـ في أي مكان يوجد فيه الشاعر.

إن تيمة الفقد تجعل الشاعر محمود درويش حريصا على تشكيل أمكنته الشعرية تشكيلا يكافئ حدة الشعور بذلك الفقد، وهو أكثر من ذلك يجد لذة كبرى في الرجوع إلى الذاكرة لتخليص تلك الأمكنة من النسيان الذي قد يطولها. بمعنى أنه يعود إلى الأزمنة الطفولية للتملي بربوعه التي لم يكن المحتل قد دنسها بعد. ولعل «البيت» واحد من تلك الأمكنة الأليفة التي ما تزال تحافظ على طراوتها، وما تزال مؤثثاتها وأشياؤها تندغم فيما بينها اندغاما يحتفل ببهجة الحياة السعيدة في اللحظة البدئية:

ـ هل تعرف البيت، يا ولدي؟
ـ مثلما أعرف الدرب أعرفه
ياسمين يطوق بوابة من حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد الشمس يحدق في ما وراء المكان
ونحل أليف يعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران،
وفي باحة البيت بئر وصفصافة وحصان
وخلف السياج غد يتصفح أوراقنا...(١٩)

في هذه المحاورة التي يجعلها الشاعر إطارا فنيا لتقديم رؤيته الشعرية يهيمن الزمن على المكان عن طريق الاسترجاع، وذلك بالنظر إلى زمن كتابة النص وتمييزه عن زمن تجلي المكان على الصورة البهية التي يقترحها الشاعر علينا. فالعودة إلى الزمن الماضي لرصد معالم المكان، تجعلنا ـ حسب كَاستون باشلار ـ نعي بأن «الزمن هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي.

وفجأة نعي أن الزمن سيأخذ أيضاً. إن معاودة عيش الزمن الغابر معناه تعلم قلق الموت».(٢٠) وبتأملنا في التشكيلات الاستعارية التي يغدقها الشاعر على مختلف مؤثثات البيت الخارجية نستنتج أن البيت يتحول من الإطار الواقعي ليرتاد كينونة خيالية تعمل على إعادة بناء البيت من جديد تجعله أكثر قوة وصلابة في مواجهة الأخطار المهددة؛ أي يتحول إلى قلعة منيعة، وقد حشد الشاعر حزمة من الملفوظات الضامنة لدلالة الصلابة والقوة: (يطوق ـ بوابة من حديد ـ الدرج الحجري ـ نحل ـ حصان ـ السياج). وثمة تساؤل يلح علينا بصدد تركيز الشاعر على تناول «البيت» من خارجه، دون الاقتراب من وصف داخله: ألا يتعلق الأمر هنا بحضور وعي باطني يحث على خلق وسائل الحماية لبيت مهدد بالفناء، بدل تعرية داخله؟ هكذا «نلمس العمق الشعري النهائي لـ «البيت» خلال الشعر، ربما أكثر من الذكريات».(٢١)

في المكان الحميم يبدو الشاعر أكثر تركيزاً، وأكثر قدرة على استحضار التفاصيل، لكنه عندما يروم الأمكنة العامة، حتى لو كانت تنتمي إلى الوطن، فإنها تحضر في شتات لا يلم جزئياته إلا الصياغة الشعرية والدربة اللغوية التي علمت الشاعر أن يخلق المكان لغوياً إذا مات المكان الواقعي أو ضاع منه:

وطني حقيبةٌ
في الليل أفرشها سريراً
وأنام فيها،
أخدع الفتيات فيها
أدفن الأحباب فيها
أرتضيها لي مصيراً
وأموت فيها
وطني حقيبةٌ
من جلد أحبابي
وأندلس القريبةْ
وطني على كتفي
بقايا الأرض في الروح الغريبةْ(٢٢)

لا شك في أن اختزال الوطن بشساعته وتماديه في الكبر إلى حقيبة السفر يعيد إلى أذهاننا فكرة البيت ـ القوقعة التي خصص لها كَاستون باشلار فصلاً كاملاً في كتابه «جماليات المكان»(٢٣)، لكن شتان مابين قواقع باشلار الحجرية وقوقعة محمود درويش الجلدية! لقد مسخ المكان ـ الوطن تماماً في شكل حقيبة، وعلى حاملها أن يتدبر شؤونه في الحياة والموت داخلها.. وغير خاف، هنا، أن الشاعر يسخر لغته الشعرية في أفق تشكيل استعارة مركزية تكون كفيلة برصد المصير التراجيدي للفلسطيني الذي فقد وطنه، ومن ثم عليه أن يتحمل رحلة الشتات من مطار إلى مطار، ومن بلد غريب إلى آخر، وليس له من عتاد سوى ذكريات يمضغها عن الوطن، وحقيبة يتفنن في جعلها أيقونة رمزية تفيض بالسخرية السوداء.

إن علاقة الموت بالمكان في شعر محمود درويش تتخذ حضوراً متعدداً وتراكماً نصياً جديراً بأن تفرد له أطروحة بكاملها، فعلى امتداد مساره الشعري تظل هذه التيمة تلح في الحضور عبر توجهات دلالية متنوعة وأحياناً متقابلة، والكل يخضع للمراحل التاريخية التي عاشها الشاعر وكذلك للمزاج الشعري الذي يكون عليه. فإذا أخذنا «البحر» مكاناً مكملاً لجغرافيا الأرض، فإننا نجده ينبثق من بين شقوق القصائد انبثاقاً لافتاً للنظر. والبحر الدرويشي يخضع عادة لحركات الشاعر الداخلية. فهو بحر ثابت يجسد، بحق، الحدود المائية للوطن؛ وهو أيضا بحر مضطرب مؤازر للشتات الذي تعاني منه الذات الفلسطينية، وهو تبعا لذلك بحر أنتربولوجي يستوعب رحلة الحضارة والإنسان شاهداً على التبدلات والتحولات، خاضعا للموت مثل الإنسان:

وسلاماً أيها البحر القديم،
أيها البحر الذي أنقذنا من وحشة الغابات
يا بحر البدايات.... (يغيب البحر)
يا جثتنا الزرقاء، يا غبطتنا، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج، يا إبريقنا
المكسور، يا لوح الكتابات التي ضاعت، بحثنا عن أساطير الحضارات

فلم نبصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر
يا غبطتنا الأولى ويا دهشتنا .
هل يموت البحر كالإنسان في الإنسان
أم في البحر؟(٢٤)

في البداية، يتم استدعاء البحر باعتباره مكاناً قوياً مخلصاً من حياة القفر والوحشة، لكنه لا يلبث أن يصيبه التغير، ويغدو مندمجاً بالحضارة، فيطبق عليه قانون الخضوع لما تخضع له الطبيعة البشرية، فينتقل من مرحلة الكينونة البدئية إلى مرحلة الكينونة المتحولة.. ويجتهد الشاعر في استدرار صور متعاقبة لهذا البحر الذي تقلص إلى مجرد مرآة تنعكس على صفحتها حالات الانكسار التي تعيشها الذات الجماعية في رحلتها عبر التاريخ.. لتفضي هذه المرآة بدورها إلى لحظة موت (جثتنا الزرقاء ـ روحنا الهامد ـ هل يموت البحر...). وعموماً، فإن البحر يشكل ملجأ للشاعر تماماً كالطلل بالنسبة للشاعر الجاهلي؛ فكلاهما حيز لاختزال الأزمنة وصيرورة الحياة، وكلاهما مرآة منكسرة تتشظى فوق أجزائها ذاكرة الشعراء.

إن دلالات المكان في علاقتها بالموت تتشكل جماليا في المتن الدرويشي استنادا إلى حدين اثنين: حد الواقع المادي بتنوع أمكنته، وحد الخيال الشعري بآفاقه الجمالية التي تتيحها اللغة، والشاعر في خلال ذلك يراوح بين هذين الحدين بما عهدنا فيه من دربة لغوية أخاذة، وتشكيل شعري باهر. ومع ذلك فقد كان لوقوف الذات أمام موتها الحقيقي في ديوانه «جدارية محمود درويش» أثر حاد عصف بأركان هذه المعادلة، وجعلنا نعيد النظر في كثير من الفرضيات التي يحلو لنا أن ننطلق منها ونحن نروم الكشف عن التحققات الجمالية في علاقة الشعراء بالمكان.. لقد أربك الشعور بالموت الحقيقي قلم الشاعر، ودفع به إلى تسجيل تقريري للمكان الواقعي الذي لا تنفع معه مجازات ولا استعارات:

متران من هذا التراب سيكفيان الآن...
لي متر و٧٥ سنتمتراً...
والباقي لزهر فوضوي اللون،
يشربني على مهل، ولي
ما كان لي: أمس وما سيكون لي
غدي البعيد وعودة الروح الشريد
كأن شيئاً لم يكن
وكأن شيئاً لم يكن(٢٥)

هو القبر، إذن، بمقياسه العام: متران، ومقياسه الخاص (طول الشاعر): متر و٧٥ سنتمتراً، وبفراغ يلعلع في عبارة: «كأن شيئاً لم يكن». فهل نقول مع هذه المباشرة الحادة: لقد أدرك الشاعر الحقيقة التي طالما بحث عنها، فعز عليه أن يضمرها في لغته الشعرية المعهودة، لذلك جاءت ناصعة وعارية من أثواب المجاز وألاعيبه؟ ذلك ما نعتقده، وذلك أيضاً ما يجعلنا نتشبث بالشعر وبإبهاماته التي تجعل الحياة ـ حتى في مرارتها ـ جديرة بأن تعاش.■

الهوامش

١) رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ مصر (د. ت)، ص ٤١.
٢) الشاعر أوفيد – مسخ الكائنات (ميتامورفزس) – ترجمة: د. ثروت عكاشة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ط ٢، ص ٣٣٩.
٣) محمود درويش – عابرون في كلام عابر – دار توبقال للنشر –الدار البيضاء ١٩٩١، ص ٨٥.
٤) محمود درويش – حصار لمدائح البحر – دار سراس، تونس ١٩٨٥، ص ٦٠.
٥) محمود درويش – جدارية – منشورات رياض الريس ٢٠٠٠، ص ٥٣.

٦) أحمد درويش – الشاعر واستئناس الموت –مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٣، (القاهرة) خريف ١٩٩٦، ص ٣٥٥.

٧) جان كوهين – بنية اللغة الشعرية – ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ١٢٧ – ١٢٨.

٨) محمود درويش – جدارية(م. س)، ص ١٠.

٩) محمود درويش وسميح القاسم – الرسائل –دار توبقال للنشر – البيضاء ١٩٨٦، ص ١١٦.

١٠) محمود درويش – حصار لمدائح البحر(م. س)، ص ٢١٧.

١١) محمد لطفي اليوسفي – عن الشاعر ومكائد الطفل، ضمن كتاب: زيتونة المنفى(مؤلف جماعي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨، ص ٤٢.

١٢) محمود درويش – لماذا تركت الحصان وحيدا – رياض الريس للكتب والنشر – لندن، بيروت، قبرص ١٩٩٥، ص ١٦٢.

١٣) مارتن هيدغر – هيلدرلن وماهية الشعر –ترجمة: فؤاد كامل، ضمن سلسلة النصوص الفلسفية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٤٨.

١٤) محمود درويش – جدارية(م. س)، ص ١٦.

١٥) المصدر نفسه – ص ٢٧.

١٦) المصدر نفسه – ص ١٨.

١٧) اعتدال عثمان – إضاءة النص – دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨٨، ص ٥.

١٨) محمود درويش.. لا أحد يصل – حوار مع محمود درويش، أجراه: غسان زقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر، زكريا محمد، وشارك في الحوار المتوكل طه – ضمن كتاب: محمود درويش، المختلف الحقيقي (م. س)، ص ٤١.

١٩) محمود درويش – لماذا تركت الحصان وحيداً – رياض الريس للكتب والنشر – لندن، قبرص، بيروت ١٩٩٥، ص ٤١ – ٤٢.

٢٠) كَاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة: غالب هلسا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٨٢، ص ٤٧.

٢١) المرجع نفسه – ص ٣٧.

٢٢) محمود درويش – حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٦٥.

٢٣) كَاستون باشلار – جماليات المكان – ترجمة: غالب هلسا (م. س)، ص ١١١.

٢٤) محمود درويش – حصار لمدائح البحر (م. س)، ص ١٩٧.

٢٥) محمود درويش – جدارية (م. س)، ص ١٠٣ – ١٠٤.

روافد الشعرية

عند الإمام عبد القاهر الجرجاني

علاء الدين رمضان *

إن القضايا المتعلقة بالفكر الإبداعي والنقدي متصلة منذ اليونان والرومان، وخصوصاً قضية الهوية الجمالية، وهو ما أطلق عليه النقاد لفظ «الشعرية والشاعرية والإنشائية والأدبية والجمالية..؛ وما إلى ذلك» ، وأعتقد أن غاية البحوث والدراسات النقدية منذ القدم مازالت تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية عند الكاتب وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقي المدرك لهذا العمل، فالشعرية في مفهومها العام تعني «قوانين الخطاب الأدبي»(١)، والمصطلح ذاته قديم مما يدلل على ما ذهبنا إليه من أن السمات الجوهرية الجمالية تتمتع بشيء من الثبات لأنها مرتبطة بالفطرة الإبداعية ، فهذا المصطلح يعود إلى الفكر اليوناني عند أرسطو تحديداً من حيث كونه بحثاً في القوانين العلمية التي تحكم الإبداع وقد تطور واتخذ مسميات متعددة عبر التاريخ من هنا كان الاتجاه المدقق فيما ورد إلينا في الموروث النقدي من معالجات تتصل بظواهر نقدية حديثة(٢).

غير أن موضوع العلاقة بين البلاغة وفن الشعر يتأسس على فرض أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة ، ثم جعلت البلاغة روح الشعر، وقد شهدت بحوث الشعرية نمواً متزايداً ومطرداً منذ القرن الثالث الهجري، ثم عاودت النهضة البحثية في هذا الجانب الظهور والنماء في القرن القريب الماضي، نمواً ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما جعل بعض الباحثين وسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية؛ ثم على تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية، والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى . وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال متصلاً وموصولا لا يكاد ينقطع ، ومن ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهرياً ، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية(٣)، ويعد القول بوحدة الشكل والمضمون وامتزاج المادي بالروحي لتأكيد وحدة الأضداد، من أبرز نتائج «الجمالية الرومانسية» في إطار نظرية الشعرية(٤).

ولقد استطاع الإمام عبد القاهر الجرجاني منذ ما يربو على الألف عام، أن يقترب كثيراً من مفهوم محدثينا فيما يتصل بقضية نظرية الشعرية ، فجاءت دراسات الإمام عبد القاهر لألوان البلاغة مرتبطة بالنقد ، ثم على ذلك قاس النص بطريقة ذوقية منهجية ، ونظريته في النظم تعد أول نظرية لغوية نقدية تقابلنا في تاريخ النقد العربي ، ويتلخص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الألفاظ في النفس وتنسيق دلالتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس ، فيجب عندئذ للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق .

* كاتب من مصر.

من خلال هذه النظرية قاوم الإمام عبد القاهر تيار اللفظية (الشكلانيين) أشد مقاومة(٥)، ودافع عن (علم الشعر) ونقاده ومبدعيه ، كما نفى عن الفكر اللغوي والنقدي ما ساده من ثنائية اللفظ والمعنى، تلك التي بدأت قضيتها تتفجر، على ساحة النقد العربي، منذ ذيوع صحيفة بشر بن المعتمر (ت٢١٠-هـ) البلاغية،التي نقلها عنه الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) وتأثر بها كثيراً(٦)، وظلت هذه القضية في تطورها بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ والمسويين بينهما ، حتى جاء الإمام عبد القاهر لينظر إلى هذه القضية من وجهة نظر أخرى حيث رأى أن لا فضل للمعنى ولا للفظ بعيداً عن السياق والصورة والعلاقات المعنوية التي تربط الهيكل اللفظي بأجزائه ، إنما المعول على المواضعة ؛ فاللغة (تنتج المعنى) دون أن يفضل المعنى أو اللفظ ، من خلال العلاقات اللفظية وطريقة النظم ، وهذه القضية هي نفسها العلامة المميزة لثورة القرن العشرين اللغوية من فيتجنشتين (١٨٨٩ ١٩٥١م) Wittgenstein (٧) وفرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣م) إلى نظرية الأدب المعاصرة، هي الإقرار بأن المعنى ليس شيئاً (معبراً عنه)، أو(منعكساً) في اللغة ؛ بل إنها تنتجه فعلاً .

ويَعُدُّ الدكتور محمد مندور الإمامَ عبد القاهر الجرجاني سباقاً بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رأدها سوسير Saussure ؛ وإننا لواجدون توافقاً كبيراً بينه وبين « أنطوان مييه » الذي رد اللغة إلى عنصرين ، هما :

١ ـ مفردات .

٢ ـ عوامل الصيغة. Morphologie

بل إن أفكار «أ. مييه » تكاد تكون متطابقة مع نظرية الإمام عبد القاهر عندما يقول «مييه» : « هناك ـ من ناحية ـ العناصر التي تعبر عن الأشياء ، وهناك ـ من ناحية أخرى ـ العلاقات التي تقوم بين العناصر المكونة للجملة ، وتلك العلاقات يعبر عنها بوساطة الصيغ النحوية (النظم Syntaxe) مع إضفاء أوسع المعاني على هذا المصطلح الأخير » ؛ إذن هناك دراسة المفردات ، أعني المعاجم ، التي تقابلها دراسة الصيغ ، أي النحو .. واللفظة المفردة وعامل الصيغة ليسا دائماً منفصلين في الكلام »(٨).

ويمكننا القول بأن الإمام عبد القاهر كان على وعي كبير بالفارق بين «اللغة» و«الكلام» ، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه في العصر الحديث فرديناند دي سوسير ؛ فقوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند الإمام عبد القاهر « النظام » اللغوي المستقر في وعي وإدراك الجماعة اللغوية ، ذلك الإدراك الذي تقوم اللغة على أساس منه بوظيفتها الاتصالية ؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه ، أي داخل سياق محدد : « ومختصر الأمر أنه لا يكون كلاماً من جزء واحد ، وأنه لا بد من مسند ومسند إليه ، وكذلك السبيل في كل حرف رأيته يدخل على جملة ، فـ « كأن » .. ، ألا ترى أنها تقتضي مشبهاً ومشبهاً به ، وكذلك « لو » ، و « لولا » يقتضيان جملتين تكون الثانية جواباً للأولى »(٩).

ومن هذه التفرقة بين اللغة والكلام ـ وهي تفرقة ضمنية ـ يتحرك الإمام عبد القاهر ليصوغ مفهوم النظم الذي يميز على أساسه بين « كلام » و« كلام »، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث «الفنية »، أو « الأدبية » .

فالإمام عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) فرق بين اللغة والكلام بشكل محدد وعد الألفاظ رموزاً للمعاني، وأن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات، وأن النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية، ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه وبخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة ، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة

وانحرافها عن النمط المألوف Derailment[١٠]، وذلك بإخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية إن لم نقل إنه إلى جانب أسبقيته قد جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعاً لتجدد الاستعمال، كما ميز الإمام عبد القاهر بين دور اللغة المعيارية وهي تلك اللغة التي تؤدي أغراضنا الحياتية، وبين دور اللغة الداخلية، أو ما سماه بوضوح (معنى المعنى)، ذاك الذي تؤديه اللغة الشعرية، وقد اهتم الإمام بإبراز الفوارق وأوجه الاختلاف بين هذين المستويين اللغويين، كما عني أيضاً بإبراز درجة التفاضل في اللغة الشعرية نفسها، وقد رأى الإمام عبد القاهر أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع[١١]، فهو يقول: «اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها»- قواعد التركيب النحوي- ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض »[١٢].

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين «الشعر»، و«الكلام العادي»، يبدأ عبد القاهر بالصفات المشتركة، فكلاهما ينتمي إلى مجال اللغة ، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أم على مستوى التركيب (الجملة / النظم).

وقد وضعت الدراسات الحديثة - كما فعل الإمام عبد القاهر من قبل في دلائله - اللغة الشعرية في مقابل اللغة القياسية التي لا تشكل سوى أداة للتفاهم أو التوصيل[١٣]، فرأى رمان ياكوبسون أن «الأمر في اللغة الشعرية يتعلق بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول»[١٤]. ويطرح السؤال الآتي : أين نعثر على الشعرية ؟ على ذاك الذي يجعل من النص الشعري شعرا، ويجيب كالآتي: «نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا بديلا لشيء أو تفجيرا لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[١٥].

ويعقب ياكوبسون على ذلك بسؤال آخر: لماذا يجب الا تتطابق العلامة مع الشيء في الشعر؟ ويجيب أيضا كما يأتي: «لأنه إلى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء ، هناك الوعي المباشر باختلافهما. لا مفر من هذا التناقض»[١٦].

فليست الألفاظ عند الإمام عبد القاهر إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ[١٧]؛ ويتساءل الشيخ عبد القاهر متعجباً : « ليت شعري؛ هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها، و(أوضاعاً وُضِعَتْ) لتدل عليها؟»[١٨]؛ ويؤكد في موضع آخر « أن الألفاظ أدلة على المعاني وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه » ؛ فاللغة مجموعة من العلاقات، لا مجموعة من الألفاظ؛ «فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصلة من قبل ، وهي لا تستخدم لذاتها بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة التي نضيفها إليها طائفة من العلاقات بين الأشياء أو بين الأشياء والأحداث». [١٩]

وفي موضع ثالث يقول: « إن الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني » ، فاللغة نظام من الرموز التي تدل على المعنى ، وهو نفسه مفهوم الدراسات الأصولية للغة Linguistics ، وفي الحق ، إن عبد القاهر قد اهتدى في العلوم اللغوية إلى مذهب هو أصح وأحدث مما وصل إليه علم اللغة المعاصر، وهذا المذهب عند الإمام عبد القاهر هو أساس لمنهج لغوي في نقد النصوص ، لقد فطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ المفردة ، بل مجموعة من (العلاقات)[٢٠]، وهكذا يُخْرِجُ عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يُسبغُ عليها خارج السياق التركيبي ، وهو بذلك يدفع ما شاع عند البعض من استحسان الشعر لِلَفْظِهِ ، أو بمعنى

أدق، يعيد تفسير هذه الأقوال في ضوء نظرية « النظم»، أو نظرية «العلاقات»؛ إذ أنه يرى أن هؤلاء الذين استحسنوا الشعر أو النثر ، ثم جعلوا الثناء عليه من حيث اللفظ فيقولون: «حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع»، فإنما هو ينبيء عن أمر ذوقي ذاتي يقع في القلب، وإنما المحك عنده « أن ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي»، فهو يطلب إلى النقاد الدخول في تبرير العلاقات النحوية والتركيبية القائمة بين الألفاظ، وما بين تلك الألفاظ وبعضها من تناسق موسيقيٍّ وتناغم داخلي في كل لفظة يتمشى مع ما للألفاظ الأخرى من نغم وجرس. ومن ناحية أخرى يرى الإمام عبد القاهر أن الألفاظ لم توضع لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها، وإنما وُضِعَتْ لِتُسْتَعْمَل في الإخبار عن تلك الأشياء بصفة ، أو حدث ، أو علاقة ؛ فنحن لا نقول « زيد » إلا إذا أردنا أن نخبر عنه بشيء ليس في أصل معنى اللفظ مجرداً .

يقول الإمام عبد القاهر: « اعلم أن هنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف وينكر من جانب آخر، وهو أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يُضَمّ بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد . والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وُضِعَتْ لِيُعْرَفَ بها معانيها في أنفسها ، لأدى لك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته . كيف و(المواضعة) لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم ، ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ؛ كذلك حكم اللفظ مع ما وُضِعَ له .. وإذ قد عرفت هذه الجملة فاعلم أن معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين والأصل ؛ والأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم : أنه لا يكون خبراً حتى يكون مخبراً به ومخبر عنه(٢١).

فالمهم في اللغة إذن ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التي نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية ، وتلك الروابط هي المعاني المختلفة التي نعبر عنها ، ومن ثم كانت أهميتها وما لها من صدارة على الألفاظ(٢٢).

ونحن إذا نظرنا ؛ علمنا أن « لا محصول لها غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تُتْبِع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة للأول أو تأكيداً له أو بدلاً منه أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالاً ، أو تمييزاً. (وهذا داخل في باب الأسلوبية التي هي جانب من جوانب النظم). أو تتوخى في كلام هو لإثبات معنى، أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك ؛ أو تريد في فعليه أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف ، وعلى هذا القياس»(٢٣)؛ فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه « علم النحو » وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمت لك؛ فلا تُخِلُّ منها بشيء(٢٤).

وقد يبدو لنا من هذا النص أن «علم النحو» يتطابق مع «النظم» ويبدو هذا التطابق واضحاً من أسلوب القصر الذي يستخدمه الإمام في قوله «ليس النظم إلا..»، ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين «أصول النحو» التي هي قوانين التركيب التي يحصرها في مدخل «دلائل الإعجاز»، و«علم النحو» الذي يحاول عبد القاهر أن يرسي قواعده، والذي يقوم كتاب الدلائل كله على تفصيله؛ تنتمي «أصول النحو» إلى مجال قوانين اللغة؛ أما «علم النحو»، أو «النظم» فهو الذي يحصر الخصائص « الفنية » ، أو « الأدبية » في الكلام، شعراً

كان أو نثراً؛ والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين «أصول النحو»، و«علم النحو» أن عبد القاهر في حديثه عن «الأصول» يتحدث عن قوانين مجملة، وفي حديثه في النص السابق عن «علم النحو» الذي يجعل النظم مقصوراً على اتباع قوانينه، يقول: « وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في «الخبر»، و«الشرط والجزاء»، و«الحال» إلى الوجوه التي يراها في اختلاف التراكيب...، ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، فيصيب بكل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له»(٢٥)، وليست هذه الأمثلة التي يعطيها عبد القاهر للنظم، أو لعلم النحو، إلا أمثلة دالة على فروق التراكيب، أو لنقل أمثلة دالة على فروق في الأساليب(٢٦).

ويُخصص الإمام عبد القاهر لكل مجموعة من هذه الأمثلة المهمة فصلاً في كتابه «دلائل الإعجاز»، الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين - ونحن نتفق معهم - أن عبد القاهر يحاول في « دلائل الإعجاز» أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات(٢٧)، فمن مميزات الإمام عبد القاهر أنه ربط النحو بالمعاني فنفث في النحو روحاً لم تكن معروفة من قبل، ولا جرى الناس عليها فيما بعد، وعنده أن لتركيب الكلام، أو كما نسميه (الأسلوب)، شأناً كبيراً في تقريب المعنى أو إبعاده، وحسن الوقع أو استهجانه(٢٨).

ولعل في هذا التماثل بين «علم النحو»، و«النظم» في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول: إن مفهوم «النظم» عند الإمام عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم الأسلوبية، ويصبح «النظم» الذي يضع «علم النحو» قواعده هو علم «دراسة الأدب»، أو «علم الشعر» عند الإمام عبد القاهر يقوم على أساس لغوي مكين(٢٩)؛ فمدار نظرية النظم عنده أن الفصاحة والبلاغة ليست في اللفظ كما توهم بعض النقاد السابقين، وليست في المعنى منفرداً أيضاً؛ فالفصاحة والبلاغة عنده في النظم، والنظم وضع الكلمات في السياق الملائم لها(٣٠)، أو على حد تعريف كولردج للشعر «بأن الشعر إنما يعني وضع أفضل الألفاظ المختارة في أفضل الأوضاع»(٣١)، فالفصاحة أو البلاغة لا تعنيان سوى قدرة الألفاظ على الدلالة من خلال علاقات تُكوِّن نصاً، من خلال هذه النظرة بنى الإمام مقياسه النقدي؛ وبلغ قمة عمله التنظيري والنقدي حول الشعرية في الفصل الذي عقده، (في النظم يتحد فيه الوضع ويدق فيه الصنع)(٣٢)، الذي استهله بقوله: « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منهما بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني ؛ يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. وفي حال ما يبصر مكاناً ثالثاً، ورابعاً يضعهما بعد الأولين»(٣٣).

وقد أوضح بما لايدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ (أي أن تعلقه : بالسياق الذي ورد فيه)، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضوع آخر(٣٤)، وهذه المواضعة التي تحدث عنها الإمام عبد القاهر في مواطن كثيرة من دلائله يعيد بلورتها ريتشاردز (١٨٩٣ - ١٩٨٩م) I. A. Richards في النظرية السياقية للاستعارة Contextual theory of metaphor ويبين أن الاستعارة ليست فقط تحويلاً أو نقلاً لفظياً Verbal shifting لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة، فمعنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ، وهو

المفهوم الذي أشار إليه ورسخه الإمام عبد القاهر عندما رأى أن الاستعارة عملية فنية يتم فيها إحلال البنية الأفضل محل ما دونها « فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه » ، فالإمام عبد القاهر هنا نظر إلى الاستعارة نظرة شاملة لم تتجاهل بنيتها الأولى ، فهو بذلك يُعَدُّ ولا غرو أول من نظر إليها ودرسها درساً جاداً بعد مراحل متعاقبة من الدراسات البلاغية والنقدية العربية ، لم يكن لها خلالها من نصيب ؛ إذ تجاهلها قدامة بن جعفر ونالت من الجاحظ والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وغيرهم ما لا يغني من الاهتمام ، بينما فطن عبد القاهر إلى قدرة الاستعارة على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة في نسق بنائي واحد هو الصورة (٣٥).

فالإمام عبد القاهر يعد سباقاً بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رأدها سوسير ، إذ يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة أشبه بعلاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام ، فهو يعيد تشكيل المادة الخام (الألفاظ) لا يصنعها ؛ فالألفاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيها ، لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة ، وهنا يكون التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام وكلام ؛ (فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصله من قبل وهي لا تستخدم لذاتها ، بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة Morphology ، التي نضيفها إليها ، طائفة من العلاقات بين الأشياء والأحداث) (٣٦).

روافد الشعرية

لقد كثر حديث الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز ، عن روافد الشعرية ، وعدد منها كثرة من الفنيات التي من بينها بنية الانزياح ، وقد أفرد لبعض صورها فصولاً كاملة . ومن تلك الفنيات : القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني ، والاتساع في الصياغة(٣٧)، وكذلك « الصفة » التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح ، والتعريض والكناية والرمز ؛ وتعد فنية الصفة من الفنيات الاستبدالية ، إذ تستبدل بالبنية المباشرة بنية موحية .

وكذلك عالج الإمام عبد القاهر فنية من الفنيات الرئيسة في الخطاب الشعري ، هي فنية التناص ، ويعد الإمام عبد القاهر الجرجاني أول من انتبه لها بمفهومها الفني، على الرغم من كونها الخطاب النقدي الأهم في تاريخ النقد العربي ، لكنها كانت خطاباً اتهامياً يوصم الشعراء بالسرقة ، بكل ما يحمله هذا المصطلح من مرجعية منافية للنخوة والخلق والشرف ؛ وفيما يلي عدد من الفنيات التي ناقشها الإمام عبد القاهر في دلائل الإعجاز ، وتعد من الروافد الفنية في بنية النص الشعري وصياغته :

١ - التصوير:

ونفضل هنا استخدام مصطلح الصورة بدلاً من الصياغة ، لأن دراسات الإمام عبد القاهر الجرجاني التي تناولت الجانب البنائي الجمالي قامت على مفهوم الصورة ، ذلك المفهوم الذي يربط بين مادة الشعر وشكله ، فقد عَدَّ الجرجاني الشعر صناعة تشبه سائر الصناعات ، موثقاً العلاقة بين الشعر وبعض الفنون الجميلة ، وأيضاً لأن الجرجاني صرح بألفاظ التصوير والصورة ، وأن الاتحاد العضوي بين المعنى والمبنى كاتحاد الروح والجسد ، وغير ذلك مما دلل على نحو قاطع على مدى تنبهه وإدراكه لعناصر الصورة الأدبية ، فجاءت الصورة عند عبد القاهر الجرجاني في ثوب من الفهم أشبه بفهم المعاصرين لها وبتحديد نقدي يُعد أساساً من الأسس التي سار عليها المحدثون في نظراتهم النقدية الجديدة(٣٨).

البنية الأسلوبية للصورة:

يرى الإمام عبد القاهر أن مفهوم « الصورة » إنما هو تمثل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بَيُّن إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ؛ وكذلك كان الأمر في المصنوعات .. ؛ ثم

وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير ». (٣٩)

فسبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وسبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ؛ فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة ذاك أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام(٤٠).

والبنية الأسلوبية للأدب تقوم على مراعاة مقتضى الحال ، الذي يعد مناطاً للصدق الفني ، لكن مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية واكتشاف علاقة تحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية وفي داخل البناء الشعري ، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار ، وبناء من عناصر قلقة لا تقر إلا بالتوحد والترابط الوثيق وجعل بعضها بسبب من بعض وأن يأخذ بعضها برقاب بعض حتى يَخْلُف توتر الإدراك الفكري فيه انسجام البنى وبهاء الدلالة وروعة النص وقيمته(٤١).

فالأديب يتميز عن بيئته اللغوية بقدرته على تعديل النسب التعبيرية وإيجاد نسق بين كل من وسائل الضبط المعجمي ووسائل التجاوز الفني ، وبذلك يأخذ مكانه بين الجماعة اللغوية من خلال قدرته على الانصياع لقوانينها التعبيرية ، بالخضوع للتعبير الموضوعي ، «وهو بطبعيَّته ذو نزعة تجريدية تقوم على العلاقات المنطقية بين أركان الكلام ، في حدود الدلالة المعجمية أو الاجتماعية»(٤٢)، في الوقت الذي يتجاوز فيه الأديب ذلك الإطار الموضوعي للنسق اللغوي سعياً وراء الصورة الأدبية التي تحقق في مخيلة المتلقي وجوداً تخيلياً لإطار التجربة ، وتجسيداً للوجدان في إطار تشكيلي يحقق التماثل بين الشعر والتشكيل من خلال طبيعة العلاقة بينهما نظراً لما يشاكلهما من خطابات إبداعية متماثلة ومتناظرة .. متلاشية أحيانا .. لكنها تلتقي في حقل المعرفة ... هذه العلاقة التي يعود تاريخها إلى ما قبل العصرين الإغريقي والروماني ، حيث ساد التأثير بين الأجناس الفنية خصوصاً بين فن التصوير وفن الشعر .. لدرجة أصبح فيها الحديث عن قصيدة اللوحة أمراً بدهياً لا وجود لأثر الشك فيه .. وهكذا أصبحنا نقرأ عبارات مثل : فضاء الأشكال ، بحر الرموز ، موسيقا الألوان ، إيقاع الزخارف ، أصوات اللوحة .. أما في الشعر العربي ، فربما يكون الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو «ضرب من النسج وجنس من التصوير» .. وتطورت المسألة تدريجيا عند الإمام عبد القاهر الجرجاني عندما قارن بين عمل الشاعر وعمل الفنان التشكيلي ، على أساس أن الاحتفال والإبداعية في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلا مماثلا بما يقع في المشاهد نفسها للوحات التشكيلية(٤٣)؛ والواقع أن الصورة الشعرية الساكنة تذكرنا بالصورة في الرسم أوالتصوير أو النحت إلا أن التصوير لحظة في الفضاء، بينما الشعر لحظات في الزمن، بوصفه فناً زمانياً يستطيع أن يصور اللحظات المتعاقبة، فيحصرها في الذهن ويمثلها للخاطر، وذلك ما لا سبيل إليه في التصوير(٤٤).

والإمام عبد القاهر الجرجاني؛ وإن ألح على

ضرورة إبراز الرابط بين اللفظ والمعنى من خلال نظرية النظم؛ فقد أعطى للبنية بُعداً أصيلاً يتزاوج فيه الواقع الحسي بعنصري الحلم والخيال، إلى جانب عنصري التشكيل: التجسيد والتَّصَوُّر، ويتجلى ذلك على أتم وجه في حديثه عن التمثيل. بمعنى آخر، إن الجمال الحقيقي في رأيه لا يوجد في الفن القائم على نسخ الواقع المعجمي للفظ، أو البنية الخارجية للدلالة، بل يوجد في النظم الذي يستسلم لسحر الخيال، في مركبات معرفية وجمالية مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير والمجاز ، ومقدم على كل ذلك معنى المعنى ؛ حتى وإن كان هذا الفن قائما على الكذب . المهم كما يقول هو التجويد » إنما المعول على الإجادة «.

إن هذا الاهتمام بالصياغة الفنية للأدب سيقود الإمام عبد القاهر بدوره إلى تأصيل منهجه في دراسة الأدب بوصفه بنية في سياق النظم ونقده على أساس من هذا المنظور ، فإن فعل هذا التأصيل قد جعله يطبق على النصوص المعالجة نقدا تأثريا ذوقيا يجمع بين التحليل الداخلي للنص على مستوى البنية والدلالة ، والرؤية التاريخية والتقييم الجمالي ، مع اعتماده على منجزات الخطاب النقدي السابق عليه والمعاصر له والتواصل مع مختلف التيارات دون التماهي في الخطاب المعرفي لأي منها ، وهو الأمر الذي تبلورت معه القيمة الشخصية للإمام عبد القاهر الجرجاني ونظريته حول النظم التي تَعُدُّ اللغة منظومة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ . كما جعل الأدب فناً لغوياً في الأساس يلزم الناقد باستعمال منهجه في النظم الذي يستمد أدواته من معاني النحو، وفقه اللغة لكي يتمكن من تحليل الأساليب وتمييزها(٤٥). معولاً على » الإيحاء عن طريق الوشي والتحبير وروعة التصوير الرمز والموسيقا بوصفها عناصر أساسية تحقق وظيفة الشعر (أو فلسفته) ، وتجعل المتلقي يتأمل بمحض الإحساسات التي تثيرها القصيدة في نفسه«.

وإذا كانت هذه النظرية نابعة من دراسته الحصيفة في البحث عن دلائل الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، فإن كتابه » دلائل الإعجاز« يعد عملا تنظيرياً للفن الشعري بخاصة عبر مقوماته الجمالية ونظرياته . ولأنه يحتوي مقارنات وآراء شخصية فإنه يقوم على أصالة منهجية حددها الإمام عبد القاهر في قوله : «واعلم أنه ليس إذا لم تمكن معرفة الكل، وجب ترك النظر في الكل . وأن تعرف العلة والسبب فيما يمكنك معرفة ذلك فيه و إن قل فتجعله شاهداً فيما لم تعرف أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك وتأخذها عن الفهم والتفهم ، وتعودها الكسل والهوينا»(٦٤) ، «وتقول : قد نظرتُ فرأيتُ فضلاً ومزية ، وصادفتُ لذلك أريحية ، فانظر لتعرف كما عرفتُ ، وراجع نفسك ، واسبر وذق ، لتجد مثل الذي وجدتُ ؛ فإن عرفتَ فذاك ، وإلا فبينكما التناكر ، تنسبه إلى سوء التأمل ، وينسبك إلى فساد التخيل»(٧٤)، وقال: «وجملة الأمر أنه لايكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة ، إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبُدئ بالذي ثُني به ، أو ثُني بالذي ثُلِّث به ، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة . وإذا كان كذلك ، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة : أفي الألفاظ يحصل له ذلك ، أم في معاني الألفاظ ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك في الألفاظ ، وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو الوزن ، وليس هو من كلامنا في شيء ، لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاماً إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك»(٨٤).

٢ - الانحراف الدلالي:

نجم عن التفرقة بين اللغة والكلام مقولة (الانحراف) التي تمثل جوهر اللغة الإبداعية ، وقد سماه البعض بـ«الاختلاف»(٤٩)، ورأينا - في غير هذا الموضع - تسميته بـ (الانزياح) Displacement تفادياً للإيحاء الخلقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف(٥٠)؛ ويرجع الانزياح الدلالي إلى المبدأ اللساني المعروف الذي أتى به دي سوسير في حديثه

عن اللغة والكلام ، فالكلام فيه انحراف عن البنية اللغوية القارة ، ويأخذ هذا الانحراف مداه في العمل الشعري الذي يتطلب بالضرورة نوعاً خاصاً من التعبير ؛ فبينما يقدم النثر « المعنى » فإن الشعر يقدم « معنى المعنى »(١٥) ، وقد تنبه إلى هذه المسالة على نحو واضح عبد القاهر الجرجاني في دلائله وعدها ركناً ركيناً من أركان قضاياه الرئيسة في نظرية النظم، وليس من شك في أن لغة الشعر تعمد إلى مفارقة النسق المعتاد لأن ذلك مناط جمالياتها، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي أي إحساس لأنه يجري بحسب الإلف والعادة، أما الانحراف عن المعتاد فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي غير أن المسألة نسبية ولها ضوابطها التي هي من صنع ملكة المبدع مما أثار إشكاليات متعددة تتعلق بالمدى الذي يمكن أن يذهب إليه الانحراف بعيداً عن المعيارية التي نصبتها علوم البلاغة ونظريات الأجناس الأدبية .

ومبدأ الانزياح ، أو « الاختلاف » نجده ورد في كتب الأقدمين وخصوصاً عبد القاهر الجرجاني ؛ بمفهومه المتداول ، فالانحراف أساس الأسلوب الأدبي ولو رجعنا إلى أي تعريف من تعريفات الأسلوب نجد أن الانحراف هو جوهره حتى تلك التعريفات التي تركز على محور الاختيار ، إذ ثمة من يرى أن الأسلوب اختيار أو انتقاء يقدم به المنشئ لمسات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ؛ فهذا الاختيار لابد أن يكون مخالفاً لما اعتاد الناس عليه وانحرافاً عنه حتى يحدث الصدمة المطلوبة التي تقود إلى الأثر المنشود ؛ أما التعريف الذي يتكئ على الانحراف ، فهو ذلك الذي يرى فيه «مفارقة Departure، أو انحرافاً Deviation ، أو انزياحاً Displacement عن نمط آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري Norm ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق في كل منهما»(٥٢).

ويبدو أن النقد العربي كان يملك شبه إجماع تجاه هذه الفنية ، فيقول الإمام عبد القاهر : « قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية وفضلاً ، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة(٥٣).

وقد كثر حديث الإمام عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز ، عن بنية الانزياح وأفرد لبعض صوره فصولاً كاملة ، ومن تلك الصور القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني ، والاتساع في الصياغة(٥٤)، وكذلك الصفة التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح ، والتعريض والكناية والرمز .

وتعد فنية الصفة من فنيات الانزياح الاستبدالية، إذ تستبدل بالبنية المباشرة بنية موحية وبينهما يقوم العمق والتأثير والفاعلية الفنية ، بل الشعر الشاعر والسحر الساحر ، حسب تعبير الإمام عبد القاهر ، والصفة عند الإمام عبد القاهر فن من القول دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، وهو أنَّا نراهم كما يصنعون في الصفة نفسها ، بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب؛ وإذا فعلوا ذلك ، بدت هناك محاسن تملأ الطرف ودقائق تعجز الوصف ، ورأيت هنالك شعراً شاعراً ، وسحراً ساحراً ، وبلاغة لا يَكْمُلُ لها إلا الشاعر المفلق ، والخطيب المصقع ؛ وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها ، مكشوفاً عن وجهها ، ولكن مدلولاً عليها بغيرها ، كان ذلك أفخمَ لشأنها ، وألطف لمكانها ، كذلك إثباتك الصفة للشيء تُثْبِتُها له ، إذا لم تُلقه إلى السامع صريحاً، وجئ إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة ، وكان له الفضل والمزية ، ومن الحسن والرونق ، ما لا يقلُّ قليله ، ولا يُجْهَلُ موضع الفضيلة فيه(٥٥).

٣ - الغرابة والإغماض:

أقام عبد القاهر الجرجاني أسساً يستجيد على أساسها بنية الصورة ، وتحدد تلك الأسس النمط الراقي منها ، ومن أهم تلك الأسس : (الغرابة) ؛ التي يعني بها عبد القاهر بُعد مورد الصورة ، بأن تكون بعيدة لا تقدم على الخاطرة للوهلة الأولى ، «

وربما كان هذا المنطق في الاستحسان قائماً على لون من ألوان الإيمان بالإرستقراطية الفنية ، وعدم شيوع محتوى صورة ما يقوله الفن على ألسنة العامة وأذهانهم ، وهو تفكير ليس غريباً على وظيفة الأديب ، كما يمكن تخيلها في عصر الإمام عبد القاهر وما قبله»(٥٦).

فالإمام عبد القاهر رأى أن نجاح النظم إنما هو في توليد الأثر ونقل المعنى بصورة مؤثرة(٥٧)، وجعل من جملة المؤثرات ذات الفاعلية في نفسية المتلقي: (الغرابة)؛ ومبدأ الغرابة في مورد الصورة من الناحية النقدية معترف به إذا أخذنا في الحسبان أنه ليس اللون التعبيري الوحيد الشائع ؛ وأن إلى جواره لوناً آخر يأخذ مادة صورته من فتات الحياة ومن الأشياء القريبة منا(٥٨)؛ وبهذا المفهوم نفسه عالج الإمام عبد القاهر قضيته في التعبير ، فجعل قيمة المحسوس قائمة ثم بدأ يفلت منه إلى الغموض ، إلى أن جعل منه نظرية مهمة سيطرت على النقد والبلاغة العربيين إلى وقتنا هذا(٥٩)؛ بدعوى أن غاية الشعر هي التأثير ، والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولاً في السلوك ؛ « والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية ، ويبهره بها من ناحية أخرى ، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار ، بل يتم بضرب بارع من الصياغة التي تنطوي على قدر من التمويه ، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول ، فتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف»(٦٠)؛ فطريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإجادة في منظومه ؛ لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في الوهلة الأولى ، ما تضمنته ألفاظه ؛ و(أفخر الشعر ما غمض) فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه ، هذا ما قاله أبو إسحق الصابي (٣١٣ - ٣٨٤هـ) ويبدو أنه كان عرفاً ثقافياً لا يقره إلا الخاصة من النقاد أو على الأحرى (نقاد الحداثة) من أمثال الصابي والصولي ، وغيرهما.

فمبدأ الغرابة إذن بوصفه واحداً من موارد الصورة الشعرية معترف به نقدياً ، إلى جانب الصورة الأليفة ، ومن حق عبد القاهر أن يتخذ منه واحداً من معايير الصورة الجيدة ، لكن الإمام عبد القاهر قرن الغرابة باستقصاء جوانب الصورة ، وهو في أصل حديثه يرسخ لبنية الصورة الجيدة المؤثرة ، فربط الغرابة برباط يعصمها من التردي في هوة الغموض ، ورصد من أجل ذلك عدداً من الضمانات النقدية التي تجعل الصورة غريبة لا غامضة ، وأن الغرابة التي نمأ إليها إنما هي تلك التي يقود بُعد أطوارها الشاعر من خلال صنعة ماهرة لا التي تقوده هي إلى ما لا يعي ولا يعلم ، فلا تنازل عن مقدرة الشاعر على إيجاد المناسبة بين الأطراف المتباعدة في إطار الصورة الكلية للنص .

وسر استحسان الإمام عبد القاهر لهذا اللون الذي يبدأ بالغرابة وينتهي بالمناسبة أن النفس تنال طلبتها في ذلك الموقف بعد لون من الجهد وإعمال الفكر ، والشيء حين يجيء بعد الكد ، يكون أوقع في النفس منه حين يأتي سهلاً بلا عناء(٦١)، ومن أمثلة الغرابة غير المسبوقة قول عدي بن الرقاع العاملي :

تزجي أغن كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

وقول الشاعر :

وسالت بأعناق المطي الأباطح

فبينما جعل الإمام في البيت الأول غرابة ، لم يشأ أن يقرها للبيت الثاني ، وإن رأى فيه لطفاً وتعلل لذلك بأنه لم يغرب لأن الشاعر فيه جعل المطي في سرعة سيرها ولينه وسلاسته كالماء يجري في الأبطح ، وهذا شبه معروف ظاهر ، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل سال فعلا للأباطح ، ثم عداه بالباء ، بأن أدخل الأعناق فيما بين الكلام ، فقال « بأعناق المطي»، ولو قال « سالت المطي في الأباطح » لم يكن شيئاً(٦٢)، فما ثبت للصياغة من المزية والشرف

إنما كان لمساسه دائرة الإغراب ، والتجوز في حكم يُجْرَي على الكلمة فقط ، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ، ومراداً من غير تورية ولا تعريض(٦٣)، ولأن الشاعر سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء(٦٤)، ومن هنا نرى أن الإمام عبد القاهر لا يطلق الغرابة إطلاقاً لمجرد التركيب غير المألوف بل لا بد وأن يكون هناك مباعدة بين ظاهر الصياغة وباطن المضمون ، ومعنى المعنى ، وقد تعلل الإمام عبد القاهر في رفضه الحكم بالغرابة على قول الشاعر (وسالت بأعناق المطي الأباطح) على الرغم من أن الظاهر يحكم بها عليه منذ الوهلة الأولى فلا الأعناق سيل ولا الأباطح اعتادت السيل بمثلها ؛ لكن الإمام عبد القاهر رأى أن ما هو معجب في التركيب ليس سوى المجاز وإسناد الفعل إلى الأباطح أما الشبه فهو قريب المورد واضح المسلك معهود الصوغ عندهم ؛ والإمام عبد القاهر بذلك – ثم بما عرج عليه القول في أسرار البلاغة – يثبت بما لا يدع مجالاً للشك تأكيده على أهمية الغرابة والغموض للشعر ؛ على أن يتم ذلك بوساطة ذهن ماهر الصوغ عارف الخبأ دقيق الحدس رقيق الحس ، لأن الفارق بين الغرابة والمجاز بعامة ، والحكمي بخاصة ضئيل جداً لا يكاد يفطن إليه إلا ذوو العلم والنظر من الأدباء ، والدليل على ذلك أن الإمام عبد القاهر ألمح إلى ذلك وأكده عندما عدَّ بيت سبيع بن الخطيم التيمي غريباً :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا

أنصاره ، بوجوه كالدنانير

فالشاعر هنا وإن أراد أن ممدوحه مطاع في حيّه ، إذا دعاهم كثروا وازدحموا في خروجهم إليه ، حتى لكأنهم السيول تجيء من هنا وههنا وتنصب في هذا المسيل وذلك حتى يغص بها الوادي ؛ إلا أن الغرابة ليست في مطلق معنى « سال » ، ولكن في تعديته بعلى والباء ، وبأن جعله فعلاً لقوله « شعاب الحي » ، ولولا هذه الامور كلها لم يكن هذا الحسن ؛ وهذا موضع يدق الكلام فيه(٦٥).

وقد فرق كذلك الإمام عبد القاهر بين الصورة الغريبة والصورة الغامضة ، فقد تكون الصورة غريبة المورد لكنها كثيرة الاستعمال والتداول لدرجة تجعلها واضحة مألوفة ، لكن الصورة الغريبة بعامة ، حتى وإن كانت متداولة مألوفة في الاستعمال إلا أن لها قيمة فنية عالية ، وقد مثل لها الإمام عبد القاهر بشعر البحتري.

وقد كثر حديث الإمام عبد القاهر عن صور الغرابة في كتابه دلائل الإعجاز ، ورأى أن من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة ، وأن تتفاوت التفاوت الشديد .. ؛ فمنها العامي المبتذل ، والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ، ولا يقوى عليه إلا أفرادُ الرجال(٦٦).

ومن صور تلك الفنون : القصد إلى المبالغة في إيراد المعاني والتأثير بالمباني، والاتساع في الصياغة(٦٧)، وكذلك الصفة التي تعتمد في إيراد المعنى على الإيحاء والإشارة واللمح، والتعريض والكناية والرمز ؛ والمجاز الحكمي الذي يعده الإمام عبد القاهر على حِدَتِهِ كنزاً من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان ، والاتساع في طرق البيان ، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً ، وأن يضعه بعيدَ المرام ، قريباً من الأفهام(٦٨).

٤ – تناص لا سرقة:

التناص Intertextuality مصطلح معاصر لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة ، شأنه شأن الكثير من المصطلحات التي لم يتم الاتفاق بشأنها ، فهو عند جوليا كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها ؛ ويرى سولبير التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعد قراءة جديدة لها ؛ أما ميشال فوكوه فإنه يرى أنه : لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أصوات متراكمة ، متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع

الوظائف والأدوار(٦٩)؛ إن فوكو هنا متأثر بغاستون باشلار (- ١٩٦٢م) أكثر مما هو متأثر بالبنيوية ، لأن فكرته الأساسية مأخوذة من «إبستمولوجيا» باشلار التي كانت تحذر القارئ من الوقوع تحت وهم «الحدوس الأولية الجاهزة » أو تحت سحر البداهة المزعومة ، بداهة المفاهيم المستمدة من بنية عليا ، وآية ذلك أن ميشال فوكوه قد أراد أن يطهر العلوم الإنسانية من دروب اليقين الميراثي ، التي تعيش في باطن الحس المشترك ، وفي مقدمتها فكرة الاتصال»، أو «الاستمرار» التي يصدق عليها قول زهير بن أبي سلمى (ت٤ق.هـ / ٦٠٨م):

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً

وقول عنترة (ت - ٢٢ ق.هـ / ٦٠٠م) :

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

تلك الفكرة التي تتبنى الزعم بوجود وعي عام يحصل ويتقدم ويستبقي ، فميشال فوكوه في دراسته للإبستمولوجيا ، قد يشبه ما فعله كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣م) بفكرته عن «البنية التحتية» ، أو نيتشة بمنهجه في البحث عن الأنساب Méthod Genealogique ؛ أما رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠م) فقد ذهب إلى أن ميزة التناص هي لا نهائية ، أي أن ميزة الأثر الأدبي (النص) هو أن يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى ، فكل أثر أدبي جيد قابل ليتناص معه ، وكلما كان أكثر انفتاحاً كان أكثر قبولاً لأن يتناص، أي إنه يوحي ويحاكي ويؤثر ، وبذلك يتوقف عن دوره بوصفه واقعة تاريخية ، بل يتحول إلى واقعة انثروبولوجية « علم إنسانية » غير قابلة للاستنفاد ، إذا نظر إليه من حيث كونه معنى ، أما إذا نظر إليه من حيث كونه لغة ، ولأن لغة الأدب لغة رمزية فإنها تولد معاني متعددة ، مما يخلق محيطاً إبداعياً قابلاً لفرض هيمنته (سلطته) على المبدعين الآخرين، وهنا يصح ما يسميه بارت : «تعايشات المعنى » ، فالقطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة ، لأنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشي(٧٠).

والتناص في مفهومنا هو الإفادة الواعية والموجهة من الطاقة الوجدانية والمعرفية للنصوص ؛ وذلك لدفع طاقة إبداعية ووجدانية موازية ؛ لا السطو على المركبات الوجدانية والمعرفية ذاتها ، فالاقتباس - وهو من مصطلحات النقد العربي التي كانت تعني السرقة - آلية أخرى مخالفة تماماً للتناص ، وما يشيع الآن في النقد العربي بعامة والمصري بخاصة ، يدور حول ظواهر : الأخذ والرفد والاصطراف والادعاء والإغارة والغصب والاهتدام والاختلاس والملاحظة والمواردة والالتقاط والتلفيق وكشف المعنى .. إلخ ؛ بمفاهيمها النقدية القديمة دون اعتناء بالتفريق العلمي الواعي والدقيق بينها وبين التناص ؛ وسوف نلقي ضوءاً على أسلوب التناص في مفهوم الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت - ٤٧١هـ) .

كثرت المعاني والمصطلحات التي تدل على ما يشبه التناص في التراث العربي ، إلا أننا لن نلتقي بمصطلح تناص ، على الرغم من دوران مفهومه في القضايا النقدية عند عدد من النقاد العرب وبخاصة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ؛ فالتداخل النصي عند العرب كان يدل عليه الاقتباس، والاستمداد، والتضمين، والتلميح، والتوليد... وغيرها(٧١).

وقد عالج الإمام عبد القاهر فنية التناص بوصفها فنية من الفنيات الرئيسة في الخطاب النقدي ؛ ويعد الإمام عبد القاهر الجرجاني أول من انتبه لها بمفهومها الفني ، على الرغم من كون مناهضتها تمثل الخطاب النقدي الأهم في تاريخ النقد العربي ، فقد كانت تلك الفنية خطاباً اتهامياً يصم الشعراء بالسرقة ، بكل ما يحمله هذا المصطلح من مرجعية منافية للنخوة والخلق والشرف في مجتمع تعني له هذه المعاني الكثير إن لم تكن فرادى ووحداناً مرادفاً للقيمة الإنسانية واستحقاق الحياة الكريمة في تلك

المجتمعات.

والرفقاء من النقاد يتلطفون في الألقاب المرادفة للسرقة تحرزاً من الخطأ ، وإحساناً للظن ، فيسمونه اقتباساً ، وأخذاً ، وتضميناً ، واستشهاداً ، وعقداً وحلاً، وتلميحاً .. وغير ذلك من الألفاظ الرفيقة المهذبة(٧٢)؛ وهذا الصنف من النقاد كان مدخلاً لمن قال بالتناص وتوارد الخواطر ، ومن هؤلاء عمرو بن العلاء الذي سئل عن الشاعرين يتفقان في المعنى ، ويتواردان في اللفظ ، ولم يلق واحد منهما صاحبه ، ولم يسمع شعره ؟ فقال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها(٧٣)؛ ومثل هذا القول فتح السبيل لأبي هلال العسكري فعقد فصلاً في ما سماه « حسن الأخذ»(٧٤)؛ لكن كل هذا لا يمنع ما كان سائداً من امتهان الحذو وازدراء الأخذ .

فمسألة التناص نُظِرَ إليها نظرة سلبية مبالغ فيها من قبل جل النقاد القدامى ، وذلك عبر مبحث السرقات ، وانشغل كثير منهم بمسألة التصنيف الدقيق لأنواع السرقة غافلين عن البعد الإبداعي فيها ؛ ذلك البعد الذي لم يفطن إليه من النقاد القدامى أحد مثلما فطن الإمام عبد القاهر الذي رفض وصم الأعمال الأدبية المتشابهة بالسرقة أولاً ، ثم رأى اختلاف الدلالة باختلاف المواضعة وأن الخروج بالمعنى إلى لفظ جديد وصورة مبدعة غير مسبوقة يبرر للشاعر الأخذ والاحتذاء ، فلم يَعُد الإمام عبد القاهر ذلك من قبيل السرقة ، بل قدم الآخذ على من أخذ منه عند إظهار البراعة في الأخذ والافتنان في الصوغ ، وهو بذلك نادرة من نوادر الوعي في ساحة الخطاب النقدي العربي .

يقول الإمام عبد القاهر: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد ، وهو ينقسم قسمين :

قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً ساذجاً ، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب ؛ وما ذاك إلا أن متأخراً قصر عن متقدم ، وإما لأن هدي متأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم .

وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصَوَّر »(٧٥).

ومن الأمثلة التي أوردها الإمام عبد القاهر في هذا الصدد ما ورد عن رجل من الخوارج من أتباع قطري بن الفجاءة ، كان الحجاج قد أطلقه وقتل من كان معه، فلما طلب قطري منه قتال الحجاج أبى قائلاً :

أأقاتل الحجاج عن سلطانه
بيد تُقِرُ بأنها مولاته
ماذا أقول إذا وقفتُ إزاءه
في الصف واحتجت له فعلاته
وتحدث الأقوام أن صنائعاً
غُرِست لديَّ فحنظلت نخلاته

ومعه قول أبي تمام :

أُسَربِلُ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لَو هجوتُهُ
إذن لهجاني عنه مَعْرُوفُهُ عِندي

ويصل الإمام عبد القاهر إلى لب مقصده وقمة عمله في هذا النحو عندما يدعو القارئ المتلقي إلى التأمل بعد نفي الغفلة عن نفسه ، ثم يلخص له ما يرمي إليه ؛ فيقول : « إنك ترى عياناً أن للمعنى عند كل واحد من الشعراء صُورة وصفة غير صورته وصفته عند الشاعر الآخر ؛ وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا: « إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك » ، أن الذي يُعقل من هذا لا يخالف الذي يُعقل من ذاك ، وأن المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حُكم البيتين مثلاً حُكم الاسمين قد وضعا في اللغة لشيء واحد ، كالليث والأسد ؛ ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقول العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد ، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم والشِنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل(٧٦).

فبيت الخارجي وبيت أبي تمام على هذا القياس، فلا يُعلم أن صورة المعنى في ذلك غير صورته في هذا؟ كيف والخارجي يقول : (واحتجت له فعلاته) ، ويقول أبو تمام : (إذن لهجاني عنه معروفه عندي) ؛ ومتى كان « احتج » ، و « هجا » واحداً في المعنى ؟(٧٧).

وقد قسم الإمام عبد القاهر فهم العلماء لدرجات التلاقي التعبيري عند الشعراء فيما يسمى بالأخذ ، إلى ثلاثة أقسام :

قسم يكون فيه المعنى في البيتين على هيئته وصفته في البيتين ، والتالي من الشاعرين أعاده على وجهه لم يحدث فيه شيئاً ، ولم يغير له صفة ، فقول العلماء في شاعر من هذا الصنف: « إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد » ، وفي آخر: « إنه أساء وقصر » لغو من القول ، من حيث كان محالاً أن يُحْسِنَ ويُسِيءَ في شيء لا يَصْنَعُ به شيئاً .

والقسم الثاني: جعلهم البيت نظيراً للبيت ومناسباً له ، خطأ منهم لأنه محال أن يناسب الشيء نفسه ، وأن يكون نظيراً لنفسه .

القسم الثالث: وهو أنهم يقولون في واحد : « إنه أخذ المعنى فظهر أخذه » ، وفي آخر : « إنه أخذه فأخفى أخذه » . ولو كان المعنى معاداً على صورته وهيئته .. ، لكان الإخفاء فيه محالاً ، لأن اللفظ لا يُخْفِي المعنى ، وإنما يُخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها»(٧٨).

وعلى الرغم من عدم تحرج بعض النقاد في التصرف للشعراء بما يدفع عنهم تهمة السرقة وظهور مستوى رفيع يمهد الطريق أمام فهم أكثر تقدماً لهذه المسألة ، ويرى أتباعه أن الموازنة والموازدة والالتقاط من المظاهر التي تباين السرقة وتبدو مقبولة ، إلا أنهم لم يعالجوا المسألة على النحو الذي عالجها به الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي استقرأ بنظر ثاقب ووعي محنك ما تهافت حوله الناس ادعاءً بالسرقة والأخذ فرأى أن ما كان يؤخذ مأخذ السرقة ينبئ سياقه الشعري عن طاقة إبداعية هدفها تكثيف رموز اللغة الشعرية ، حيث يعمد الشعراء الذين يصطنعون هذا المنهج إلى الإيغال في البعد الرمزي الذي تؤخذ فيه الكلمات لتطلق إلى ما يتوخونه من آفاق لم تمنح لها من قبل(٧٩)، وهذا ما يقابل «التفجير » الذي شاع استخدامه لدى المحدثين . ويزعم أصحاب هذا الرأي أن النقد القديم لم يستطع كشفه(٨٠)، وهو ما يخالف ما وضح لنا من قراءتنا في منجزات الإمام عبد القاهر النقدية .■

إحالات

١- حسن ناظم، مفاهيم شعرية «دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم» المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤ من ص١١١-١٤٠.

٢- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى؛ محرم ١٤١٩هـ، مايو ١٩٩٨م .

٣- أنظر ، د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص : ٥٣ ، عالم المعرفة / ١٦٤ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أغسطس ١٩٩٢م .

٤- السابق ، ص : ٥٤ .

٥- د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب (ص : ٣٣٢ - ٣٣٣) القاهرة : دار نهضة مصر ١٩٧٢م .

٦- تتبع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن عثمان هذه القضية عند الجاحظ واستقصاها في مؤلفاته ورسائله ، انظر؛ د. عبد الرحمن عثمان: مذاهب النقد وقضاياه ، ص : ١٥١ - ٧٥١ ، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية - ٥٧٩١م .

٧- لودفيج جوزيف جوهان فيتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١م): Ludwig Wittgenstein فيلسوف نمساوي ، بدأ

حياته بدراسة الهندسة ثم شغف بفلسفة الرياضيات ، وفي عام ١٩١١ أصبح معاوناً للفيلسوف الشهير براتراند راسل Russel في كامبردج ، وقد اهتم في بحوثه بطبيعية اللغة ، والطريقة التي تمثل بها العالم ، وفي المرحلة الأولى من نشاطه ركز جهده على نظرية صورة المعنى Picture Theory of Meaning التي ترى أن العبارة تمثل حالة العلاقات بكونها نوعاً من التصوير أو نموذجاً لهذه العلاقات .

٨ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد، ص : ١٤٩ - ٠٥١ ، ط ٢، دار نهضة مصر، القاهرة ، د. ت.

٩- دلائل الإعجاز ، ص : ش - من مقدمة الإمام عبد القاهر ، ط دارالمعرفة .

١٠-

١١- .871.P,.tiC .pO ;beeD_ubA

١٢- دلائل الإعجاز ، ط دار المعرفة ، ص : ٦٩ .

١٣- انظر ؛ جودت فخر الدين : في لغة الشعر والبحث عن «الشعرية» ؛ في :
- .32/nizwa/volume12/p47_52.html http://209.15.166

١٤- الشكليون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ص٢٧ ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط ، بيروت ، ١٩٨٢م .

١٥- Huit questions de poétique, p. 64

١٦- المرجع نفسه ، ص ٤٦.

١٧- د. نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص : ١٥٦، سلسلة كتابات نقدية : ١٠ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة - أغسطس ١٩٩١م .

١٨- دلائل الإعجاز ، ص : ٣٦٩ .

١٩- د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د. ت .

٢٠- النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٤ .

٢١ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤١٥ - ٦١٤ .

٢٢ - النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٣٣٥ .

٢٣ - دلائل الإعجاز ، ص : ٤٥ .

٢٤ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ .

٢٥ - دلائل الإعجاز ، ص : ٦٤ - ٥٦ ؛ وانظر : إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٨ .

٢٦ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٥٩ .

٢٧ - مصطفى ناصف : النحو الشعر .. قراءة في دلائل الإعجاز ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، ص : ٣٥ ، هيئة الكتاب ، القاهرة - إبريل ١٩٨١م ؛ وانظر :

- Kamal Abu Deeb; Al -Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts, England, 1979, P. 46 .

٢٨ - أحمد أمين : النقد الأدبي، (ص : ٤٥١) ، ط ٣ - لجنة التأليف والترجمة والنشر ومكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣م .

٢٩ - إشكاليات القراءة ، ص : ١٦٠ .

٣٠ - د. محمود الحسيني المرسي : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، ص : ٢٩٣، دار المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٣م .

٣١ – محمد مصطفى بدوي : كولردج ، ص : ٩٦ ، دار المعارف بمصر ، د. ت .

٣٢ – دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٣ - 83 .

٣٣ - دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص : ٧٤ .

٣٤ – دلائل الإعجاز ؛ ص : ٣٨ .

٣٥ ـ وجدت هذه الفكرة صدى رائجاً عند المحدثين الغربيين والعرب ، راجع metaphora, P.34 ؛ وكذلك هيربرت ريد الذي عد الاستعارة تعبيراً عن فكرة معقدة تظهر في تركيب مكون من عدة وحدات تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، من خلال علاقة موضوعية تترجم إلى مساوٍ محسوس : English prose style, p.25 ، وهي على التقريب فكرة تشابه عند الإمام عبد القاهر فكرة (الجامع في كل) التي تجاوزت القول بوجود وجه الشبه وإن كانت قريبة منها إلا أنها أكثر تركيباً وتوحداً ، انظر : د. محمد حسن عبد الله: الصورة البناء الشعري ، ص : ١٦٠ ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م.

٣٦– د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص : ١٤٩ .

٣٧– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .

٣٨– د. محمد بن مريسي الحارثي : عمود الشعر العربي .. النشأة والمفهوم ، ص : ٣٢٧ ، ط١ – مكة المكرمة : مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م .

٣٩ – دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٨ .

٤٠ – دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٥٤ – ٥٥٢ .

٤١– د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص: ١٦٦ .

٤٢– د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص:١٦٥ .

٤٣– انظر ؛ دلائل الإعجاز ، ط المنار ، ص: ٧٠ ، ٢٨٣ ؛ وانظر :
http://www.siteavie.com/aslim/hai17.htm

٤٤– انظر؛إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم،ص:١٢٥،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٩٩م.

45- http://www.siteavie.com/aslim/naq2.htm

٤٦– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٢ .

٤٧– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٢ .

٤٨– دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٣٦٤ .

٤٩– د. عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤.

٥٠ – الباحث : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص : ١٢٤ ، ط ١ – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٦م ؛ وانظر مناقشة رولان بارت وتزفيتان تودوروف لهذا المصطلح في :

- Roland Barthes ; “Style and its Image” , in : “THE LITERARY STYLE : A SYMPOSIUM” ed. Schatman, Oxford Univ. Press, 1971, (P.7), & Tzvetan Todorov; The Place of Style in the Structure of the Text . in : the Literary Style of the Text , Op. Cit. (pp. 77 - 89).

٥١ – جون كوين : بناء لغة الشعر ، ص : ٢٠٠ ، ترجمة : د. أحمد درويش ، القاهرة : هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٠م ؛ وانظر ؛ حسن ناظم : مفاهيم شعرية .. ، ص١١١– ١٤٠.

٥٢- د. سعد مصلوح «دراسة لغوية إحصائية»، ماهية الأسلوب ، دار الفكر العربيي ط٢، بيروت ١٩٨٤.

٥٣- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص ٧٠ .

٥٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٦٦ ، ٣٠٢ .

٥٥- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٦ .

٥٦- د. أحمد درويش : التراث النقدي .. قضايا ونصوص ، كتابات نقدية : ٧٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٨م ، ص: ١٢٨ .

٥٧ - دلائل الإعجاز ، ط - دار المعرفة ، ص : ٧٨ - ٩٧ .

٥٨ - أنظر ؛ د. عبد الرحمن بدوي ، الصورة الشعرية عند سانت جون برس ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦١م.

٥٩ - د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص: ٦٤ .

٦٠ - د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للنشر ، القاهرة ١٩٨٢م ، ص : ٧٣ .

٦١ - د. أحمد درويش : التراث النقدي ، ص : ١٣٠ .

٦٢ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص :٧٤ - ٦٧ ؛ و ص : ٢٩٤ .

٦٣ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص: ٢٩٣ .

٦٤ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ١٠٠ .

٦٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ - ٦٧ .

٦٦ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٧٤ .

٦٧ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٣٠٢ .

٦٨ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٢٩٥ .

٦٩ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص : ١٢٣ - ٤٢١، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ١٩٨٤م .

٧٠ - انظر للكاتب : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، فصل التناص .

٧١ - انظر؛ د. محمد عبد المطلب : التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد ، ج ٣ - م ١، جدة : شعبان ١٤١٢ - مارس ١٩٩٢م ؛ و عبد الله أبو هيف : الحداثة في الشعر ، مجلة عالم الفكر مج ٣٠ - ع ٢ ، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠١م ، ص : ٢١٤ ؛ و د. عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات في النقد، ج١ م١، ذو القعدة ١٤١١ - مارس ١٩٩١م .

٧٢ - د. بدوي طبانة : السرقات الأدبية ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ١٩٥٦م ، ص : ٢٨ .

٧٣- السرقات الأدبية ، ص : ٣٦ .

٧٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قميحة ، ط ٢ - دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ، ص: ٢١٧ .

٧٥ - دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٤٨٩ - ٨٠٥ .

٧٦ -دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ .

٧٧- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٧ - ٨٠٥ .

٧٨- دلائل الإعجاز ، ط شاكر ، ص : ٥٠٩ .

٧٩- س عيد السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، كتاب الندوة،المجلد الثاني ، ص٧٤٩.

٨٠- د. محمد صالح الشنطي : رؤية لموروثنا النقدي ، مجلة رؤى ، العدد الثاني ، السنة الأولى - محرم ١٤١٩هـ ، مايو ١٩٩٨م .

قصائد العَمَى

عزت الطيري *

(١)
الأعمى
ملَّ عصاهُ
ويحلمُ بامرأةٍ
يتوكأ في الصبح عليها
وله في فيها
- في الليل -
مآربُ أخرى!!

(٢)
يسمعُ أنات أصابعِها
فوق النافذةِ
ورنين خواتَمِها
يُصغى
لحفيف الثوبِ الهفهافِ
على الجسدِ المعطَافِ
المتلاف
ويخاف
يشتاق الصوت الطافح
بالموسيقى
في ليل الصيف
ويشم عبير الطيف
لا يدرى
كيف!!

(٣)
الأعمى
يتساءلُ
في حيرتِهِ
من أي الظَلَمات
أشقُّ
طريقي

(٤)
عكاز الأعمى
ضوء في العتمه
صوت في الصمت
سفنٌ
وفنار !!

(٥)
هل كان البصر امرأة
فاتنة الروعة
كي أتشهاهُ؟
من أسماهُ؟
ومن أعطاه الألقابَ،
ومن أبقاه الحلم الابدىَّ
لعين
مطفأةٍ؟

(٦)
أبصرُ
نهرا ممتدا
يغمرُ
صلصال حياتي
واسميه
على عجل
البَصَرَ الآتيٍ!!

(٧)
في الغرفة المظلمة الخبيئه
ينام
كي توقظَهُ
ضِحكتُها المضيئه

* شاعر من مصر.

أغنيّة الصبّار

عبد المنعم رمضان *

وكأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكّان المدينةِ
عائدونِ من السَّفرْ
في أوّلِ النسيانِ
بيتٌ واحدٌ
في آخرِ النسيانِ
صفٌّ منازلَ امتلأتْ
بأبخرةِ المطابخِ
وأسطواناتِ الغناءِ
وعابرينَ
وعابراتٍ
والهواءُ على سجيتّهِ
وشمسُ اللّهِ تظهرُ
ثمَّ تأفلُ
ثمَّ تظهرُ
والظلامُ الصّرفُ
والضّوءُ السميكُ

كأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكَّانَ المدينةِ
عائدونَ من السّفرْ
مازلتُ أبحثُ عن ملامحهِم
في أوَّلِ الدنيا
حروفٌ من ندى
في آخر الدنيا حجَرْ
هذا هو البيتُ القديمُ
البيتُ ذو الحجراتِ
والشرفاتِ
يدخلُهُ الرواقيّون في الأسبوعِ
مراتٍ
تفوقُ صعودَهم من باطنِ الصحراءِ
نحو نفوسِهم
وتفوقُ ما قد يزعُم النسّاكُ
هذا البابُ
محفورٌ عليه الماءُ في آبارهِ الأولى

* شاعر من مصر.

إذا حصنته
حصَّنت نفسَك
من شكوكِ الراجعينَ من الجنوبِ
الراجعين من الشمالِ
الراجعين إلى المدينةِ
وانتحيتَ
وراءَكَ الطرقُ القديمةُ
والسقوفُ
كأنّها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكَّانَ المدينةِ عائدونَ من السفرْ
وعلى حدودِ الغيبِ
قربَ حدودِهِ
في الغابةِ المهدومةِ الأطرافِ
أعشاشٌ لطيرٍ ضائعٍ
منذ انتوينا أنْ نراهُ
وأنْ نرى أنفاسَنا
وعلى حدودِ الغابةِ المهدومةِ الأطرافِ
قربَ حدودِها
ليلٌ وأضغاثُ مطَرْ
تلك المآذنُ
كنتُ في نومي
أُحيطُ بظِّلها
تلك المآذنُ
كنتُ أصعدَها
ولا أقدِرُ أنْ أبقى
وإذا سألتُ الناسَ عن بيتي
أضلُّوني
وتهتُ
إذا سألتُ الناسَ عن بيتِ الخليفةِ
أدبروا عنّى
وبعدَ سقيفتينِ
ومنزلٍ من غيرِ سقفٍ
كان يتبعني أبي
ينسلُّ مثل سحابةٍ خلفي
وتسبقُه رؤاهُ
كأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكّان المدينةِ
عائدونَ من السفرْ
وبغير آنيةٍ سأجمعُ حاجتي
وبغير جلبابٍ سأخترقُ الممرْ
وعلى شفًا جرفٍ
من الموتِ البعيدِ
سأتركُ الأحبابَ يقتاتون من أغنيَّي
«أنتم أنا»
«أنتم أنا»
وأمام صرحٍ سوفٍ ينصرفون عنَّي
سوف يقتاتون من أغنيّةِ الصبّارِ
«وحدي هاهنا»
سأقيسُ أحلامي
وأحزاني
وأعبرُ مثل فأر البيتِ
مثل الجندبِ البرّيِّ
«وحدي هاهنا»
أغنيّةُ الصّبار
يقتاتون منها الماءَ
كنتُ أظنُّ أنَّ حروفَها
سقطتْ على قلبي
وعادتْ
دونَ أن تبلي
ولم يبق لها في القلبِ أسرارٌ
ولم تتركْ أثَرْ
وكأنها بلدٌ من الأنقاضِ
أوْ
وكأنَّ سكَّانَ المدينةِ
ذاهبون إلى السفرْ.



السيمفونية الشهيدة

غالية خوجة *

حركة افتتاحية:

موجةُ إزهارٍ أجنحتي
و نشيدي ،
نارٌ
قفزتْ
من سُرّتها الرؤيا ..

الحركة الأولى:

(1)
بغيومهِ ،
هل كان
جرحي يغتسلْ ؟
قلقي على
وطن بَكى
و الريحُ ،
بينَكَ تشتعلْ ..

(2)
ما فيكَ ،
يخفيهِ الأبد ..
بجنونهِ ،
الراحُ لكْ
و النارُ
إذ تهذي بها
و لكَ الفضاءُ

---

* شاعرة من سوريا.

● لوحة للفنان **مختار المختار** / البحرين.

إذا اقشعرّ بهِ الكفَنْ ..

الحركة الثانية:

(1)
طالعٌ
في اكتناهِ الخرابْ
شجرٌ
ينحني للكتابْ
هاجساً ،
هاجساً ،
ينحني
ثمَّ
يفتحُ أغصانهُ للسحابْ ..

(2)
سرّبَ الحلمُ
أوطانَهُ في الجُمَل
سرّبَ الحلمُ أشلاءَهُ ..
كم سقى نارَهُ
و رمَى في دمي
رعدَهُ و ارتحلْ ..

(3)
شَررٌ
جارحُ الانتشاءْ
شررٌ
مضمرٌ قابَ
ماء السماءْ
زهْرُهُ يستوي كالأزلْ
هل
تزوّجَ فيَّ الشهادة ثم اشتعلْ ؟

الحركة الثالثة:

هذا
دمي ..
و الوردُ ،
طَلَعُ الأسئلة ..
بيني و بين السلْمِ
تلكَ الجلجلة ..
مَنْ ذا
يُصوّحُ في المدى ؟
سقطَ الصدى ؟
لا .. ،
ليس موتُكَ هكذا ..
لا
ليس وعدُكَ
أيها العربيّ هذا ..
إنني
بغناء مَنْ صعدوا
إلى قِمَم الردى
بمدينة
حملتْ و أجهضها الغزاة
أقول :
ما بيني
و بين الصبح
هاوية ..
فَهَلْ
/ و العتمُ يفضحهُ السَّنا
أوقدتَ فينا
رعشة الحرية الزرقاءَ ؟
أم
أينعتَ فيهم و انطفأتَ
و كنتَ
آخرَ ما
تهازَم

في حديد الأنبياء ؟
الأولياءُ
تخاطفوكَ و جمّلوكَ
و كرّسوكَ حديقة للبندقية ..
الأولياءُ
تباعدوا في مقلتيك
فقلت :
هل يبكي الثرى ؟
أم أنَّ جرحاً
في البلاد ، يراق ؟
كيف
نفاجئ الرعدَ الظليلَ
و نحنُ
لم نرث السماء ؟
سيوفُنا
نامتْ على أعناقنا
و الرعبُ ،
آنسَ ما
تشجّرَ في الذبول ..
لا
صحوَ نحملهُ .. إذنْ
هيَ
أمّة سكرتْ
فضاعتْ أمّهاتُ الدمْ
ضاعتْ بارقاتُ الله
و الأحلامُ ،
صادرَها الهباء ..
....
مطرٌ
و ترتطمُ القصيدة بالشجرْ
مَنْ ذا الذي
ألقى عصا كلماتهِ
فإذا الحجارةُ
وردة تسعى ،
و تشتقُ الشررْ ..؟
قُم
أيها النايُ البصير
لكَ كلُّ ما في الأفقِ
من حلمٍ ،
و من غيمٍ ،
و عاصفة تَرى ..
قُم
باسم مَنْ سمَك الحصى
و اغسلْ
غبارَ الليل
عن دمنا الضريرْ ..
يا .. أيها الناريُّ
قد
نادتْك أزمنةُ النفير ،
و النازلاتُ
سرتْ إليكَ
جروحُنا ،
و خيولُ موتانا
فَقُم
يا فجرَ رحلتِنا التي تأتي
سننتظرُ النشورْ ..

الحركة الرابعة :

ذهبوا
إلى الزيتون قبْلَ مغيبهِ
و تداولوا
وطناً
لقبر السنبلة ..
ذهبوا و لم
تذهبْ أناملُ برْقِنَا
كانت
تخط على السماء

قصيدتين و قُبلَه ..

الحركة الخامسة :

ما لم
يخطرْ للريح
بأنْ أولدَ من نطفتها
فالشمسُ الحبلى بِأنَـايَ
هي الذاتُ الحبلى بالكونْ
و كلانا
لا
نعلمُ
مَنْ يلدُ الآخرَ ؟
ما
للنار
تصيرُ
/ إذا ما ألقيتُ عليها جرحي
جبلاً
خارجَ ما أهجرهُ ، يسكنني ؟
ما زالَ الضوءُ الأسودُ
يرضعُ بعضَ الموت
و ما
زالَ الموتُ
من الوردة ،
يُـرضعني ..
طوبى .. ،
لنشيد مَـرَّ قديماً
مَـرَّ
و عادَ يُضـرّجُني ..
هل أبصرَ فجْـراً
يتسرّبُ
من أرضي الموحشة التيماءْ ؟

الحركة الختامية:

و أبداً

من لحظةِ

لا

يراها الزمانُ ..

و أذرأُ منّـي

وَ مِنْ زبدٍ ،

في سديم الغياهب

وجهاً

أسمّيهِ

نصـّاً أخيراً لروحي ،

و فتحاً إليكَ ..

فهل أدركتْـك غيومُ حواسي ؟

أنا الآن ،

في كوكبٍ سابحٍ

و الكتابُ ،

هواءْ ..

فخُـذني ..

هو الحلم ماء

و ماء

هي النارُ

بعْـدَ

جنون الفناء ..

قصيدتان:

عن الوعدِ الذى تعدينه

أحمد زرزور *

(١)

لا أعترفُ بشيءٍ، عدا قُدرتي علي رؤية الحدائق المختزنة في أجساد يُرسلها الله ليستقطبني أكثر، هكذا فعل مع الحلاجُ الذي تم اغتصابه كُلّيا، ليتطايرَ كشررٍ بهيج، حتى وصل إلى الآن وأنا في منتصف الطريق إلى السرّ المموج أمامي بردائه الأسود: منطقةٌ في الأعلى وأخرى في الأسفل، وبينهما المُخلّص الذائب، إنها ابتسامةٌ تعرفني تماماً، ولها علّم لدُنيّ/ جسدهُ من العيناتِ التي لا بُد لها حجيج، لا تُخْلق الأشياءُ عبثاً، إنه الدرسُ الذي مرّ بي كثيراً وأنا منشغلٌ بالأغاني، فليعطني الله فُرصةَ لأتشمم المناطق القديمة في الضحكات، فأتأوّدُ معها، سأكون مفيداً، والدولة ستصبح أنضرَ، ومن البيوت ستشعُّ غرائدُ عديدةٌ لا طينَ ولا عجين بآذانها، لا تقربها عيونٌ خضراء في المؤتمرات، ولديها حاسةٌ مثيرةٌ تصيدُ وتُصاد، وبرقصاتُها الشركسية تستدرج الشاعر

وتُعيده

إلى

السّلالة.

إذن، كما شئتِ ارقصي في الطابق الثاني، ستصفق لك جدران نزفتنى، وستطنُّ حولكَ دبابير شارحةً كل شيء، وهكذا أصيرُ سيّداً حقيقياً نسي صولجانه على عتبات غير معبورة، وستتطاولين حتى تفزعَ الحوريات المحجوبات= إنها جنة لم تبرحني، وأضن بها، فورانها عبر الهاتفِ والصور المتآمرةِ ينادي: ارجعي إلى مُبهرٍ سديد، بكاءاته ستدلكِ إلى صخب لا يُرى، وستجدين نفسك منثوثةً على أوراق وروائحَ وأجنحة وتموجّاتِ ظهيرة، وببراعة ستتخللين الذكرياتِ حتى ترجع السماوات شابة، تجلجلها نجومها المطلة على سطوح قديمة، وفي غروة أبي ستجدين نفسك دندنة تلتهم الزمن، وببساطة ستقفزين من شمس لأخرى ملتمة بندى، ولن تسمحى مطلقا بإبادة الثعالب والعبير من الجنينة.

(٢)

هه، أتناديننى من السّحر الأخير، مُوقتةً بحرارة ألمي فارتديتَ سحْرك الأشقر، مُصوَّبةً كواكبكِ إلى المدارِ الحقّ؟

الماكرُ الذي يصطفيني لهذه المخلوقات، ما أروعه، لديه قدرةٌ على تحريك دمي في المنحنيات الوامضة تحت الشراشفِ، فلماذا لا يُكمل جميلهُ

ويُدخله

في

الزنبقة؟

عديني بطاعته، فتعثرُ الأعضاءُ على مجدها،

والخليفةُ

حقاً

تتعبّدُ

بنشيدِ

حَمْد.

* شاعر من مصر.

غداً تخرج الحرب للنزهة

عبدالرزاق الربيعي *

غدا تخرج الحرب للنزهة
زينوا المستشفيات بالأدوية والضمادات
والمشارط الباشطة

غدا تخرج الحرب للنزهة
نظفوا القبور من الأتربة والأدغال
واحفروا أخرى للحيطة
إكراما لأنفها من روائح الجيف النتنة

نظفوا الأوحال من الأوحال
نظفوا أسنانكم جيداً
لكي تتضحوا أكثر
في العتمة التي تحف بموكبها المهيب
نظفوا قلوبكم من الأفراح العابرة
لأن الحرب
لا تحب البالونات والفقاعات الهوائية

غدا تخرج الحرب للنزهة
هيئوا أجسادكم للآلام
وأعضاءكم للبتر
وقلوبكم للأورام
لأن الحرب
ستعبث معكم
إنها تحب اللعب بالعيار الثقيل

أفرغوا صنابير العيون
من حمولتها المالحة
فالحرب تعاني من ارتفاع الضغط
وتكلس الهواء في الشرايين
وتبعاً لهذا
فإنها لا تحب الأملاح
في الزاد ..والخدود

غدا تخرج الحرب للنزهة
افطروا قلوب الأمهات
لكي لا تتمدد الدموع بالحرارة
وتنفجر قشرة الأرض
فتثور البراكين النائمة
في الصدور

غدا تخرج الحرب للنزهة
أطفئوا القمر النابت فوق السطوح
لكي لا يؤثر على بريق
قنابل التنوير

* شاعر من العراق.

التي تنير لها الطريق
لنحصل على موت جميل
ومريح كمخدة من ريش الملائكة

غدا تخرج الحرب للنزهة
فلنقفل المتنزهات
والحدائق
والشرفات
لكي تتمشى على راحتها

أزيحوا من السماء الغيوم
لكي لاتبلل أجنحة الطائرات
وتحيدها عن أهدافها المرسومة بدقة

غدا تخرج الحرب للنزهة
ازرعوا الزهور
فالمقابر ستنمو
وتفاصيل كهذه ضرورية
لرفع معنويات الموتى
المعلقين في رقابنا
إلى يوم يبعثون

غدا تخرج الحرب للنزهة
خزنوا المياه والخبز والهواء
فالحرب - في نزهتها- تجوع بين حين وآخر
وإذا لم تجد ماتأكله من أجساد لدنة
وشقاوات وبراءة وأحلام طازجة
ستضطر إلى أكل البنايات
والجثث النائمة في القبور
والكتب والشوارع والبسكويت
ستضطر لأكل الجبال الراسيات
والناس والحجارة
فهي بحاجة إلى أي شيء يجعلها
على قيد الدخان
والرصاص والشظايا

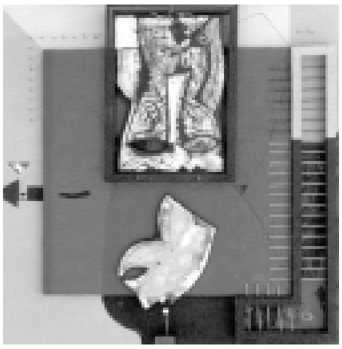
غدا تخرج الحرب للنزهة
وعلينا أن نخرج جميعاً لملاقاتها
من غرف النوم
والمدارس ، وصالونات الحلاقة ، والمكتبات العامة ،
والمساجد ، والملاجئ، وألف ليلة وليلة ، والكهوف ،
وبطاقات التهنئة ، والحقول ، والقبور ، ومواضع
الأشخاص ، وأكياس الخبز ، وقناني المياه الغازية ،
وإشارات التوحيدي ، وفرشاة الأسنان ، وألفية ابن
مالك ، وروضات الجنات، وشجرة العائلة ، والأقمطة،
ونشرات الأخبار

علينا أن نخرج لملاقاتها
من جلودنا واسمائنا اللبنية
وننظم إلى موكبها السائر
إلى مقبرة السلام

غدا تخرج الحرب للنزهة

اتركوا النعومة
والضحك
والرقص
والطفولة
والنساء
والأسرَة
وأكواب الشاي بالحليب
ومقاعد الدرس
وما تبقى من أحلام
متناثرة في الزوايا
إنها لا تحب الشوكولاته
وتبادل القبل في الطرقات
وأمور كهذه تضر بصحة الحرب
التي ستخرج غدا للنزهة ....

٢٠٠٣/٣/١٤ مسقط



الفارسُ المطعونُ بِحِرابِ الأهْل

محمد جبر الحربي *

لا تحزني ياحرةً عربيّةً ملكتْ زِمامَ منيّتي
فلقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ
مني وبيض الهندِ تقطر من دمي
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها
لمعتْ..
ولم يحضرْ أحدٌ..

هي شمعةٌ أشعلتُها من غيظِ أحزاني، وفيْض طويّتي
فجراً ولم يحضرْ أحدٌ.

والوردةُ الأولى على أطرافِ ليل الصابرين غرستُها
بين اليقين، ونوح نائحتين قرّبتا المثاني في جنانِ الله لم
تحدا ولمْ
يحضرْ أحدٌ.
هي قطعةٌ من عزفِ مجهولين فات أوانهم
ظلّت معلقةً على ناي الفراتِ
تهذّب الصحوَ الخفيضَ
وقسوةَ الانسانِ والأوطانِ
لم يحفلْ بدعوتِها ، وقطفِ الصبح فلاحو الغنائم
ما استفاق النّوّمُ الثملين من سُكرِ الهزائم
والكلام المثقل الأجفان بالأوهام
لم يحضر على قلق أحَدٌ.

---

* شاعر من السعودية.

● لوحة للفنان إبراهيم **بو سعد** / البحرين.

هي لحظةٌ من نقش ناحلتين حارستين أدمنتا الترقّب خيفة
هي لحظةٌ فانعمْ بنَومِك هانئاً
ياصاح نام الناسُ مثُلكَ
لم تفُتْك غنائمٌ،
وتحررت من عبئها الأنفالُ،
لا نصرٌ تيامَنَ،
لا ثقاةٌ خُلّصٌ يُهدون للتاريخ بيضَ رقاعِهِمْ.
ما اخضرّت الدنيا على إيقاعهمْ
هذا مُثارُ النقع :
تلك على اليمين مقابرُ الزمن الجميل ،
وتلك شهبُ قلاعِهِمْ.

وهنا قلوبُ العاشقين لأمةٍ عظمى توقّف عزفُها
وروى الخليقة نزفُها..

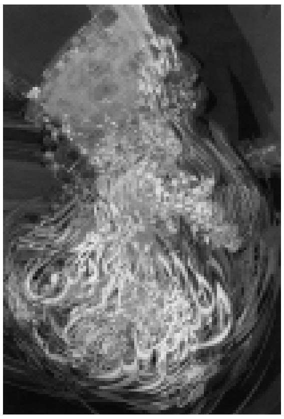
هي فتنةٌ عظمى:
لصوصٌ مارِقُون تمكنوا منّا ومن أشياعِهِمْ.
شيعٌ وتجارٌ وأشباهٌ شواحبُ من غثاءِ السيل
باعوا عَرشنا
لا دودةٌ حَفلت بمنسأةٍ
ولا إنسٌ أفاقوا
فتنةٌ كبرى ولم يحضُرْ أحدٌ..
لوداع أحزان الظهيرة ..

ياخديجةُ خبّري عنِي التلفّتَ والندى
أني أميرٌ ما أسِرتُ إذا أسِرْت من العدا
ردءاً أردتُ فكان مستنداً رماديَّ الرّدى
الموتُ في عينيه لم أبصرْهُ كنتُ مُرمَّداً
والموتُ في أعطافِهِ ولبسته ياللرِّدا
انّي الخُذِلتُ وكنت وحدي أبْلجاً ومهنداً
ما خنتُ:

كفّنت الشهيدَ،
وناذراً للموتِ .. مبتدِراً غداً.
أفشيت سِرَّاً ؟
لم أخنْ.
خانوا ولم يحضرْ أحدٌ.

هو نهرُ خلاني يُغنيه الفراتُ
وترتدي أحزانَه أضواءُ دِجلة
رجّها المجدافُ
مرّتني بباب النوم أهدتني مكاني
بين أسياد الكلام وسادة الفوضى العظام
على ينابيع النظام .
كلما قلبتُ رأسي شدّني
لعظيم حكمتِهِ
وفارع صبرِهِ
وطوى الكتابَ على وميض الدهشةِ العينان
لامعتان لا صوتٌ ، ولا جسدٌ يعيقُ تدفقَ
المعنى الكتابُ يمرُّ من مبنىً الى مبنىً
ومن غيم إلى غيم على كتف الجبال
الأرضُ واقفةٌ على طلل الرشيدِ
ووحدها الأفكارُ لا تنفي
ولا يفنى القصيدُ.

هي رؤيةٌ فُتحت لباب الشمس
من غَبَش الشواهِدِ
نبتة أورقتُها
للريح.. للمطر الجديدِ أسوقه لفرادةِ التاريخ
أحفظُهُ لميلاد الوليدِ
مهدهداً شِبْنا ..
ولمْ يحضرْ أحَدٌ.



في حرير دمي

علي عبدالله خليفة *

لقدْ باغَتَتْني الحَيَاةُ ،
وألقَتْ لدَرْبِ هَوايَ
بعُصْفُورةٍ شاردةْ
منَتّفَةَ الرّيشِ مَكْدُودَةً ،
دَمْعُها يَسْتغِيثُ . .
على وَجْهِها يَسْتَجِيرُ مَلكْ
وكانَ نُباحُ الكِلابِ قريباً
ومَرأى الذئابِ يَلوحُ على المُفْتَرقْ
وكانتْ لها رَجْفَةٌ رهْنَ قَيْدِ الشّركْ
فَأوجَعَني ما رأيتُ
وعَزّتْ عليَّ البَراءةُ أنْ تُنْتَهَكْ .

❖ ❖ ❖

تملّك روحي شعور الذرا ، فانحنيتُ
وفاضَ حناني يعالجُ أطرافَها الباردةَ
فآويتها في حرير دمي
وأسكنتها المهجة الواجدة
و راح فؤادي يدلل ريشَ الجناحِ
ويقطفُ من برجِ أحلامها نجمة واعدة
أقدم في راحتيّ إلَيها الطعامَ
وُأشربها من رحيق تقطّرَ من كرمةٍ ماجدة
وأحرقت شمعاً كثيراً من العمر حتىّ
أنير لها في الطريق الحلكْ
دخلت حروباً مع الناس من أجلها
أخاصم أهلي

* شاعر من البحرين.

● لوحة للفنان **محمد الغنّوم** / سوريا.

وأحرقُ كُلَّ خيامِ الصديقِ
وأدخل في معتركْ
إذا ما تجرّأ قولٌ يمس المواطئَ منها
أو اسْترقتْ ظلها نظرةٌ حاسدةٌ
وحاولتُ إطفاءَ كل النجوم لتبقى
هي النجمة الواحدة .

❖ ❖ ❖

فلما تعافتْ . .
وأحْسَسْتُ أشواقَها للبعيدِ
فتحت لها النافذة
وقلت: الفضاءُ فسيحٌ
فما خُلقَ الطيُر كيْ يُمْتلكْ
وكنتُ أودُّ بألا تطيرَ
وألا يطيرَ الفؤادُ الذي أيقظتْ
أحاسيسه الخامدة
فحامتْ أماميَ ثمّ استقرتْ
على ظهر كفي ،
وقلبي لهذا الفراق الوشيكُ
تهالكَ في الخفق حتى هَلكْ
فأدنيتها قربَ وجهي
وراحتْ تحدقُ في عين هذا الذي ألهبتْ روحَهُ
مشاعرُ طيرٍ بدا
يعبّرُ عنْ حرقةٍ زائدة .

❖ ❖ ❖

وفي بغتةٍ طار منقارها
نحوَ عينيَ في نقرةٍ قاصدة
تفاديتُ ، والتحفَ النورُ حولي ثمّ ارتبكْ
أتانيَ منقارُها أسفلَ الهُدب . . أدمى
ليَ الجفنَ . . آلمني
كنتُ مندهشاً في ذهوليَ
أنظر للمرآة . . ماذا حدثْ . . ؟

سال دمعٌ من العين محمرّةً . .
خالطتْ دمعةٌ قطرةً منْ حرير دمي
ذكّرتْ قلبيَ المستهامَ بأوجاعهِ الكامدة .

❖ ❖ ❖

نفّضَتْ ريشها، ثمّ طارتْ
وحطّتْ بعيداً
تجاوب أسئلتي جاهدة :
لقد ذقتُ سُكّر نبيذ هواكَ،
و ألهب في الفضولَ
الضبابُ الجميلُ الذي كوّنكْ
رأيتُ بعينيك كهفيْ غموضٍ
وأسرارَ مملكة ما لها مُدّركْ
كلما جئتُ أكشفُ عنها، أعودُ
كما جئتُ . . لا فائدة
وكنتُ أحاذرُ أنْ أسألكْ
أيُّ دفءٍ ترُى لحريرِ دمكْ . . ؟
وماذا تخبّىءُ خلفَ سواد العيون . .
وما للبياض بغوريهما
يظلُّ بياضاً . .
ويهجسُ لي : هَيتَ لكْ . . ؟!
فحاولتُ قبلَ رحيلي اختراقَ مداكَ
وهَتْك الستار الذي جمّلكْ .

❖ ❖ ❖

هتفتُ، وكلتا يديَّ تعالجُ قفلَ النوافذ منْ دونها:
أيا عجبي !
آه ، يا لكِ من جاحدة !!

هندسة الأهواء

في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة

محمد الداهي *

التقديم:

استقطبت الأهواء مجالات عديدة، بحكم أنها تمس جانبا أساسيا وحيويا في حياة الإنسان، وهو ما يتعلق بحالته النفسية، وما ينتابها من مشاعر وإحساسات متأرجحة بين اللذة والألم. «ويعد الشعراء هم أول من يقوم بالخطوات الأولى في مجال سيميائية الأهواء، لأنهم يصيخون إلى تقلبات واضطرابات المعيش قبل أن يؤطر خطابيا» (١). يذم الفقهاء ورجال الدين مطلق الأهواء والمفرط منها باعتباره مفضيا بصاحبه إلى ذل القهر، ومفسدا العقل، ومقوضا الإيمان (٢). ويعرف الفلاسفة بمحتويات الأهواء، ويرتبونها في صنافات تبعا لطبيعتها (على نحو أهي هادئة أم عنيفة، مباشرة أم غير مباشرة؟). ويحدد علماء الأخلاق المعايير القيمية المتحكمة فيها وما تستتبعه من علاقات خاصة بين البشر، ومن فروق جوهرية تميز الإنسان من الحيوان.

لما نعود إلى الأدبيات السيميائية نجد أن الاهتمام بالأهواء يضرب بجذوره في مرحلة مبكرة، إذ سبق لكريماص أن عالج هوى الغضب بطريقة مركبية بعيدا عن التحليل الصنافي الذي يضطلع به الفلاسفة، واستخلص منه مسارا مكونا من ثلاثة مراحل: الحرمان والسخط والعدوانية (برنامج حكائي)(٣). لكنه لم يخضع للتقعيد وإعادة البناء إلا في العقود الأخيرة، إذ خاض فيه بعض السيميائيين بروح علمية، وخصصوا له كتبا مستفيضة(٤). ويمكن أن نستخلص الملاحظات التالية منها:

١- تسعى إلى التدليل على استقلالية البعد الانفعالي داخل النظرية السيميائية، وبالتالي وتمييزه من البعدين التداولي والمعرفي بواسطة شكة مفاهيمية خاصة.

٢- تستفيد من تصنيف الفلاسفة للأهواء، ثم

---

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

تعيد بناءها سيميائيا لبيان قصور التحليل المعجمي، ودراستها «بطريقة ممتدة» لبيان تجلياتها في خطابات متعددة ومتنوعة، وإغناء النماذج التركيبية، وإدراك تنظيم تمظهر معين في شموليته.

٣- بعد أن خصصت السيمائية فترة طويلة لدراسة حالة الأشياء (موضوع سيميائية العمل)، اكبت في العقدين الأخيرين على فهم الحالة النفسية (موضوع سيميائية الهوى). ورغم أن سيميائية الأهواء مازالت في بداهة مشوارها، فقد استطاعت أن تشيد لغتها الواصفة، وتعيد الاعتبار للنزعة اللغوية والممارسة التلفظية (دور الثقافة في وسم الأهواء وشحنها بدلالات خاصة).

سندرس البعد الاستهوائي (dimention pathémique) في رواية الضوء الهارب (٥) بالتركيز على المحاور التالية: تركيب الغيرة، ثم الكفاية الاستهوائية، ثم الخطاطة الاستهوائية المقننة.

١-تركيب الغيرة:

يعنى بالغيرة معجميا (٦) الحمية والأنفة. غار الرجل على امرأته من فلان : أنف من الحمية وكره شركة الغير في صفته بها. وهكذا تستتبع الغيرة تركيبيا علاقة بين ثلاثة عوامل: الذات (الزوج الغيور)، والذات المضادة (المنافس)، والموضوع (الزوجة). وما يجعل الزوج العربي يغار على زوجته هو شعوره بالإباء والمروءة والترفع، وعدم استساغة أن يمس غيره كبرياءه وشرفه. وتمتحن الغيرة مدى رسوخ الصفات السالفة في نفسية الغيور. فكلما مس إباؤه في شخص زوجته إلا وحاول أن يقوم برد فعل انتقامي يعيد له الاعتبار داخل المجتمع. وهو ما تتولد عنه أهواء ذات الطبيعة المباشرة والعنيفة (الافتراق، التهديد بالقتل، التعنيف، الشتم، التحدي..).

تولدت الغيرة لدى فاطمة لما حدثتها أمها بإعجاب عن العيشوني، فقررت أن تنتزعه منها، ثم تستكمل صورتها من خلال التعرف على عشيق شبابها . وقد تحقق لها ذلك لما اقتحمت عوالمه، واستطاعت أن تثيره بنضج تصرفاتها وحساسيتها، وتنتزع منه الاعتراف بجمالها وشخصيتها، وتحفزه على التحدث عن التجارب التي تقاسمها مع أمها. وهكذا يتضح أن فاطمة تؤدي دورا استهوائيا (المنافس) لإبعاد أمها (الغيور المفترض) من شرك العيشوني (الموضوع). ولا تتسم الغيرة في الضوء الهارب بالقلق والخوف والحذر، لأن الظروف باعدت بين العاشقين، وجعلت كل واحد منهما منشغلا بهمومه الخاصة، ولا يكترث بشؤون الآخر، أو يتعلق به، أو ينافس الآخرين في عشقه. وهذا ما سهل مأمورية فاطمة التي نفذت خططها بحرية وطلاقة، ودون منافسة أو رقابة. وإن استطاعت بذكائها أن تشغل الفراغ الذي تركته أمها في بيت العيشوني، فهو لم يستطع أن ينسى تلك الأيام الجميلة التي قضاها مع «المرآة العزيزة-المكروهة». فهي التي أدخلته إلى لعبة الحب، وجعلته يعيش عشقا حميميا. ولما غادرته تركته مثل ضفدعة ستشتغل وهي فارغة» ص٥١. ويمكن أن نستنتج من العلاقة التي جمعت بين الفواعل الثلاثة ما يلي:

١- قلبت رواية «الضوء الهارب» الأدوار الاستهوائية للغيرة المعتادة لدى القراء بحكم تواترها في أغلب النصوص والوقائع Faits divers . فغالبا ما يتنافس رجلان على امرأة واحدة، ويحاول كل واحد منهما أن يثبت حقه وجدارته في كسب ودها وامتلاكها. وتتضمن مدونة الغيرة على إمكانة تنافس امرأتين على رجل بعينه. وهذا ما شخص محمد برادة بعض معالمه في الضوء الهارب. والأدهى في الأمر أن فتاة تنافس أمها في حب رسام. وبما أن غيلانة أصبحت مشدودة إلى عالمها الخاص لضمان لنفسها ولابنتها حياة كريمة بطنجة، وباعدت الظروف بينها وبين العيشوني، فقد تجردت من تحمل الدور المفترض للغيور. وهو ما فسح المجال لابنتها لتنفيذ خططها دون أن تجد المنافسة أو المواجهة اللتين يفترضهما البرنامج الحكائي للغيرة. وقد ترتب على شغور دور الغيور أو تعطيله إفراغ مفردة الغيرة من المقومات التي تقترن بها معجميا (الأنفة،

والحمية، والإباء)، وشحنها بمقومات سياقية من قبيل: اللامبالاة، والتجاوز، والرضى. ولما صارح العيشوني غيلانة بزيارة بنتها فاطمة لبيته، لم يصدر عن أمها أي موقف يشف عن الغيرة أو يبين كبرياءها أو خوفها من افتقاد العاشق الذي تربطها به علاقات حميمية. واكتفت فقط بمعاتبة بنتها على عدم تجسيد التحدي الذي تصدع به على أرض الواقع لتحقيق جزء من الآمال المعقودة عليها.

٢- ما يضفي الدينامية على الغيرة هو الأزمة الاستهوائية التي تتمثل في الشك. فعندما يشك الغيور في شريك حياته يترصد خطواته لعله يفلح في ضبطه متلبسا. وهذا ما حذا بسليمان الحكيم إلى تشبيه الغيرة بالقبر في قسوته، وبالعقاد إلى مماثلتها بـ «السم الذي تكفي قطرة منه لتكدير «أوقيانوس» من الهناء والراحة والصفاء» (٧). تنتفي الأزمة الاستهوائية في الرواية لأن الغيور لم يعد منشغلا بشؤون العشيق بعد أن باعدت الظروف بينهما وحتمت على كل واحد أن يغرق في عالمه الخاص : هو في عالم الرسم بحثاً عن الضوء الهارب منه باستمرار، وهي في عالم العهارة وجمع المال لتأمين حياتها مستقبلا. ولو ظلت العلاقة بينهما متوطدة لتحملت غيلانة دورها الاستهوائي المعهود (الغيور)، في حين تؤدي فاطمة دور المنافس الذي يزعم أحقيته في امتلاك الموضوع. ويعيش العيشوني فراغا يمكن أن تشغله أي امرأة تثيره وتعجبه وتدغدغ مشاعره. وما يهم فاطمة من زيارة العيشوني في بيته، هو قضاء معه فترة للاستمتاع بألق الحب ونشوته، وحفزه على تسليط مزيد من الأضواء على الجوانب المدجية في شخصية أمها. ولهذا السبب لم تعان فاطمة من الألم أو الضغط الذي غالبا ما ينغص العيش على الغيور، وهو يبحث عن انفراج الأزمة وإبعاد المنافس من حلبة الصراع، وإرجاع الشريك إلى جادة الصواب، وكسب مودته وثقته.

٣-منح محمد برادة للغيرة منزلة خاصة مبتدعاً مدونة مشرعة على احتمالات غير متوقعة. ولا تتضح هذه المنزلة إلا بمقارنتها بالنسق المكبر (macrosystème) الذي يتشخص على النحو التالي(٨):

التعلق الشخصي	الاحتراس المشوب بالشك	القلق الشك النظرة الشخصية العاطفة التقويم الأخلاقي	الحب أو الكراهية

لم يحترم برادة هذه الخطوات بسبب انتفاء الأزمة الاستهوائية (أزمة الثقة crise fiduciaire)، وإشراع الأحداث على احتمالات جديدة. فقد أفضى تعلق فاطمة بالعيشوني إلى الحب مباشرة مروراً أساساً بالنظرة الشخصية، ثم العاطفة، ثم التقويم الأخلاقي. ونظراً لعدم احتدام الصراع بين المتنافستين فقد تجردت الغيرة من الكراهية. وتظهر هذه العينة الاستهوائية في تمفصلات حكائية لا علاقة لها بالغيرة، وإنما تجلي رغبة فاطمة في التمرد على النموذج السلطوي للأم، والتخلص من رقابتها ووصايتها لبناء شخصيتها وتحديد موقفها من الوجود. وتتلاقح المراحل السابقة مع مراحل محتملة (الإفتان، الإعجاب، الاستمالة) على الشكل التالي:

التعلق الشخصي	التفتين لتحقيق البرنامج الحكائي (معرفة سوابق الأم وماضيها)	الإعجاب الاستمالة النظرة الشخصية العاطفة التقويم الأخلاقي	الحب

٢-الكفاية الاستهوائية:

ينبغي للذات أن تتوفر على كفاية استهوائية تؤهلها للاضطلاع بالبرنامج الحكائي وتحقيق المراد. وتشغل فاطمة كفاية الفتنة لإيقاع العيشوني في أحبولتها. وتتضمن معجمية الفتنة التمظهرات التالية: الإعجاب، والاستمالة، والوله. وتتشخص خطابياً بواسطة العناصر التالية:

أ- التطويع الانفعالي:

ما أثار العيشوني في فاطمة قبل تلفظها هو حسنها

وجمالها (وجهها يكتسي غلالة ناعمة ومثيرة. العينان عسليتان مضيئتان، قصة شعرها الكستنائي على طريقة الغلمان)، وطريقة لباسها على نحو يبرز نتوءات جسدها وملامح رشاقتها (الجلباب منسدل عل جسد تبدو ملامح رشاقته عبر نتوءات الصدر والخصر). وما زاد من دعم الأثر التطويعي هو معرفة فاطمة ما يدغدغ مشاعر العيشوني ويستجيب لتوقعاته، وقدرتها على التحدث بتلقائية ومودة وانسياب، والمزاوجة بين روعة الجسد وحلاوة اللسان. وهذا ما أهلها إلى كسب مودته وثقته، وانتزاع الإعجاب بها، واقتحام عالمه دون أن تتلقى أدنى رد فعل سلبي.

ب-سلطة الجسد:

تشغل فاطمة سلطتها الجسدية لإفتان العيشوني؛ وذلك بارتداء الملابس المكشوفة التي تبرز مفاتن جسدها، وإرضاء غرائزها، وإشباع استيهاماته، والاستجابة لطلباته، وتفجير القوى الشيطانية الحبيسة في أحشائه، وجعله غارقا في متاهات التذكر والتداعيات المنثالة عليه أسرابا أسرابا.

ج-التجربة:

تنهل فاطمة من معين تجربتها لإطراء العيشوني، وإرضائه، والتجاوب مع مزاجه وانشغالاته. كما أنها لا تعطيه ما تذخره من جمال ونزوات وخبرات دفعة واحدة، وإنما تقتره، وتدفعه في شكل أقساط لإطالة الإقامة معه، وإضفاء مزيد من الغموض على شخصيتها. وقبل أن تزوره أخذت صورة عنه، واتخذت الاحتياطات الكافية لتتجنب ما يقلقه، وتكون عند حسن ظنه.

د-الصمت:

فإلى جانب أنها تنتقي العبارات المناسبة والمؤثرة لتوفير الجو المناسب للجلسة وتمديد أطوارها، فهي تلوذ بالصمت أحيانا لتجديد إيقاعاتها،وتبديل وتيرتها، وتدبر ما يزيدها بهجة وإثارة ومتعة، والاسترواح واسترجاع النفس، وإتاحة هامش لجليسها ليستمتع بشلال من الذكريات والاستيهامات والتخيلات.

٣-التمظهرات المعجمية والدلالية للفتنة:

أ- الإعجاب:

يدرج هرمان باريت هذه العينة الاستهوائية (patème) ضمن الأهواء الحماسية (enthousiasmique). ويعنى بالمتحمس اشتقاقا ذاتا مفرغة من ذاتها، وأن الآخر هو الذي يمثل الأنا(٩). وتتشكل تلك الوحدة تركيبيا من العوامل التالية : المعجب (ذات ١)، والمعجب به (ذات٢)، و موضوع الإعجاب. ويضطلع فاعل واحد بالدورين العاملين الأخيرين (الذات٢ والموضوع). ويستتبع العجب معنيين متناقضين : أحدهما إيجابي يهم الانفعال النفساني الذي يعتري المرء عند استعظامه واستطرافه أمر ما، وثانيهما سلبي يخص إنكاره ما يرد عليه. ويتلاءم المعنى الإيجابي مع سياقات الرواية، لأنه رغم تحفظ العيشوني من بعض تصرفات فاطمة، فهو لم يجد بدا من الاستسلام لمناوراتها والإعجاب بمواصفاتها الجسمانية ومؤهلاتها الحكائية والذهنية . وإن صرحت في أكثر من مرة بإعجابها به، فهي تخفي حيلها ومناوراتها لتحول أنظاره إليها، وتنتزع إعجابه بها. فهي تسعى إلى أن تحل محل أمها، وتتربع وحدها على عرش حب عشيقها العيشوني.

- لا تتعب نفسك. أنا معجبة كما قلت لك وجئت لقضاء السهرة معك هل يضايقك وجودي؟ ما عجبتكش؟

- أستغفر الله.. زينك ما يفوقه زين» ص١٢.

وهكذا يتضح من هذا الحوار أن فاطمة توظف السؤال الإنكاري مدركة فحوى الجواب الذي يمكن أن يستتبعه، ومتأكدة من إعجاب العيشوني بجمالها. وفي هذا الصدد يعد الإعجاب مرحلة أولية لإحداث أثر الافتتان.

ب- الاستمالة :

يفيد الميلُ الرغبة في الشيء وحبه. وبإضافة الحروف الزائدة (ا.س.ت) إلى الحروف الأصلية (ميل) أصبحت المعجمية تعني بذل الجهد لتقريب

الآخر وكسب مودته . وهذا هو المعنى الذي ينسجم مع سياقات الرواية. ففاطمة تضطلع بمجهودات وتسخر مؤهلاتها لإمالة العيشوني، وحفزه أكثر على التعلق بها وحبها. وعلى عكس الإعجاب فإن الاستمالة قد لا تتوقف عند حدود النظرة، وإنما تحتاج إلى تحويل استيهامي للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل. وقد يتم هذا التحويل بواسطة الحركات الجسمانية (غمزة العين، هزة البطن أو الردف، ابتسامة، تسلسل الأفعال) أو المقتضيات المعرفية (استثمار الفاعل للمعارف والتجارب التي يتوفر عليها لإدراك مبتغاه) أو الانفعالات (الإثارة، الإغراء، التطويع الاستهوائي). وقد شغلت فاطمة كل الأبعاد السيميائية (البعد التداولي، والبعد المعرفي، والبعد الانفعالي) لإحداث التحول الاستيهامي الذي سيمكنها من كسب مودة العيشوني وثقته والإعجاب بها. وبمجرد أن يفضي التحول إلى حالة الوصل المنشودة، ستبادر فاطمة إلى تنفيذ برنامجها الحكائي (حفز العيشوني على إطلاعها على سوابق أمها).

ج-الوله:

تفيد المعجمية التعلق الشديد بالآخر إلى حد فقدان العقل أو الصواب. لم تتقصد فاطمة توليه العيشوني والهيام بها، وإنما أرادت فقط أن يعجب بها، ويبادلها العواطف والإحساسات نفسها، ويقضي معها أوقاتا جميلة، ويشعرها بأنوثتها، ويدرك ارتجاجة أعماقها، ويسعفها على إشباع فضولها من استكمال صورة أمها. كما أن العيشوني غير مهيأ للتوليه لأنه محصن بغنى التجارب التي جمعته بنساء عديدات، ومشدودٌ إلى المرأة التي أدخلته إلى لعبة الحب (غيلانة)، ومشغول ومُتولَّهٌ بملاحقة الضوء الهارب منه باستمرار. ويشتغل الضوء الهارب في الرواية كاستعارة نصية يتثمل مدلولها الأول في بحث العيشوني عن إسكان القماش اللوحة التي ترضيه وتستحضر بعض مشاعره المذخرة وأحلامه الغافية، ويحيل مدلولها الثاني على سعيه- كأي مخلوق على وجه البسيط- إلى تحقيق طموحاته وآماله في الحياة، والتي غالبا ما تتخذ شكل أسراب تغري بملاحقتها كقابض يده على الماء، فلا يحكم منه على شيء (١٠).

إن الجري وراء الضوء الهارب- رغم ما يسببه من عذاب وقلق وإرهاق- يضفي على الحياة ألوانا من التجدد والمتعة والحيوية. وهكذا يتضح أن ز لدى الفنان مسئولية أعظم تجاه حساسيته في علاقتها مع مواده مما لديه تجاه أية مجموعة من المعرفة التجريدية. فالإيديولوجية لا تفرض على المواد، وإنما تنمو من داخل مواد الفنان وأية محاولة لفرضها عليها ينجم عنها إخفاق فني» (١١)

٤-الخطاطة الاستهوائية المقننة:

على غرار الخطاطة الحكائية المقننة التي تستوعب الأفعال البشرية المحتملة في سيميائية العمل، توجد خطاطة استهوائية مقننة تختزل الأهواء البشرية، وتضبط سيرورتها من المجرد (مستوى ما قبل شروط الدلالة (niveau des préconditions de la signification) إلى الملموس (التخطيب niveau de dis cursivisation) وهي «عبارة عن نموذج مستقل يتسم بقيمة استكشافية خاصة» (١٢). وتتكون من المراحل التالية: التكون، ثم التأهب، ثم الصوغ الاستهوائي، ثم العاطفة، ثم التقويم الأخلاقي. وقد قابل فونتاني هذه المراحل بما يماثلها في سيميائية العمل على النحو التالي:

الخطاطة الحكائية المقننة	الخطاطة الاستهوائية المقننة
- الميثاق التطويع	- التكون
- الكفاية	- التأهب
- الإنجاز	- الصوغ الاستهوائي
- النتيجة	- العاطفة
- الجزاء	- التقويم الأخلاقي

يستدعي هذا التوازي بعض الملاحظات. في البداية: لماذا خطاطة إضافية؟ ألا تكفي الخطاطة الحكائية المقننة لفهم التنظيم المقولب للمتوالية الاستهوائية؟ أتقدم الخطاطة الاستهوائية المقننة إضافة إلى متغيراتها المصطلحية؟ يكمن الجواب فيما

يلي: يتعذر على الخطاطة الحكائية المقننة إدراك تنظيم المتوالية الاستهوائية وذلك في نطاق أن مصطلحيتها شيدت لفهم معنى العمل (١٣).

أ- التكون:

هو بمثابة المرحلة الأولى التي تبرز فيها الذات الاستهوائية في الخطاب: يتشكل العامل بوصفه ذاتا استهوائية عندما «يدرج داخل حالة» لمعرفة هوى معين (١٤). تكونت الذات الاستهوائية لفاطمة لما حدثتها أمها عن العيشوني بإسهاب، فقررت أن تنتزعه منها. وما زيارتها له بطنجة إلا محاولة لتنفيذ الحلم الذي راودها منذ مدة.س لا أريد أن أكرر عليك ما تعرفه لأنك حكيته لي عندما زرتك ببيتك، لكنني أقول لك بأنها تحدثت عنك بإعجاب ولد لدي ساعتئذ، بذور الغيرة فقررت أن أنتزعك منها. ومرة أخرى أتبين غرارتي» ص١١٣.

ب- التأهب:

«إنه - الذات الاستهوائية متأهبة ل...- يمثل المرحلة التي من خلالها تتلقى الذات المحددات الضرورية للشعور بهوى أو بنوع منه وليس غيره»(١٥). وسيشبه التأهب الكفاية الحكائية في نطاق أنه يستقطب موجهات كينونة الذات التي تعد ضرورية لتكوين هوي» (١٦). لما قررت فاطمة زيارة العيشوني قامت بالترتيبات التالية: التعرف على مزاج العيشوني وانشغالاته، الاتصال به هاتفيا، الاعتناء بمظهرها الخارجي، ممارسة لعبة التخفي لتشويقه وإثارته.

ج-الصوغ الاستهوائي:

يمثل المرحلة التحويلية الأساسية للمتوالية التي ستغير الحالة الانفعالية للذات، وتجعله يتعرف بالجملة على القيم الانفعالية التي يتنبأ بها التكون أو التأهب. وتتشخص هذه المرحلة باعتبارها تحقيقا للهوى الذي يجعل الذات تكتشف -من بين أشياء أخرى- سبب ضجرها الداخلي» (١٧). وفي هذا الصدد لا يمكن أن تتحدد الفتنة إذا لم تطفو معالمها على مستوى سطح الخطاب. وسبق لنا أن أشرنا أنها يمكن أن تتحقق إما تداوليا أو معرفيا أو انفعاليا. ولقد جربت فاطمة هذه الأبعاد كلها لإحداث الأثر المتوخى في نفسية العيشوني.

د-العاطفة:

تحيل إلى الفرد وجسمه. فإذا كانت المراحل السابقة تترك جسم الذات في راحة، فإن هذه المرحلة تظهره في نشاطه الانفعالي (رعشة، تشنج، رجفة، ضجر) الذي يتشخص في شكل رد فعل جسماني قابل للملاحظة والمعاينة، والقبول والرفض من طرف الآخرين (١٨). فرغم أن فاطمة تقحمت عالم العيشوني، فقد استطاعت أن تثيره وتعجبه بتوظيف مؤهلاتها وأساليبها التطويعية والاستغوائية. وامتحنت فاطمة في عاطفتها لما طرقت باب العشيوني، فقد افترضت سيناريوهوات ثم نفذتها بتلقائية ومودة ودقة حتى لايتطير العيشوني منها، ويردها من حيث أتت خائبة ومنكسرة. وأول ما أثار العيشوني هو مظهرها البارع والجذاب (وجهها الصبوح والناعم والأليف، ثم التماعة العينين العسليتين، ثم قصة الشعر الكستنائي، ثم طريقة لباسها على نحو يبرز مفاتنها ومحاسنها).

ج-التقويم الأخلاقي:

«تشخص في المرحلة الأخيرة بوصفها تركيبا للجوانب المتوترة، الفردية والجماعية للهوى. فلما تصل الذات إلى النهاية تكون قد أظهرت لنفسها وللآخرين نتيجة التحول الاستهوائي. تحدث العاطفة حدثا استهوائيا ملاحظا، وقابلا للتقويم والقياس، ومن ثمة تشيد ملاحظ كامن للمتوالية برمتها. فهذا الملاحظ هو الذي يقوم الهوى أخلاقيا سواء باسم الثقافة التي يمثلها أو باسمه الخاص ؛ وذلك في نطاق أنه مورط أو قابل للتوريط داخل المشهد الاستهوائي»(١٩). ولم تتوضح العدوى الاستهوائية في الرواية إلا بعد أن توصل العيشوني برسالة فاطمة بعد عام ونصف. كشفت له عن شخصيتها، وصرحت له بمقاصد الزيارة وخلفياتها، وعرفته بسوابقها وتجاربها. «أقرأ وأنا لا أكاد أصدق: كل تلك الحساسية

وذلك التمزق وتلك القدرة على الشيطانية! أحسست بفزع إزاء ذلك العنف المتعدد الأشكال الذي تواجهه فاطمة في فرنسا، متحايلة، جارية وراء ما أعتبره أوهاما ربما لأنني من المحظوظين بنعمة «الاستقرار» ص ١٦٨. لم تمكنه تلك الأيام التي قضاها مع فاطمة من معرفة شخصيتها لأنها كانت تمارس لعبة التخفي لتحقيق برنامجها الحكائي الخاص، وتضطلع بدور المتلقي «السلبي» الذي يستجيب لما يؤمر به، ويشحن ذاكرته بما يبث له. ولم تقوم اللقاء من منظورها الخاص إلا بعد أن باعدت الظروف وتعمقت المسافة الضرورية بينهما، وتمكنت من تنفيذ برنامجها الحكائي: استكمال صورة الأم، ثم الانتفاضة عليها بحكم أنها أرادت أن تحملها دور الدمية الوديعة التي تسير في الاتجاه المرسوم لها سلفاً. ولقد فوجء العيشوني بالشخصية الحقيقية لفاطمة (الحساسية المفرطة، التمزق، الشيطانية، التحايل)، وتأسف من سيرها في طريق محفوف بالمخاطر والأوهام.

الخاتمة:

مما تقدم يمكن أن نستنتج الملاحظات الثلاث التالية:

١- تتعلق الملاحظة الأولى بالطابع المنهجي. لقد شيدت سيميائية الأهواء عدتها المفاهيمية الإجرائية لدراسة الحالة النفسية للفواعل (جهة الكينونة (modalité de l'être)، ورصد التدلال الاستهوائي من البنية العميقة إلى البنية السطحية، ومن مرحلة تكونه إلى مرحلة تقويمه أخلاقيا. وتتكامل سيميائية الأهواء مع سيميائية العمل في إطار ما يسميه كريماص وفونتاني بالبعد السيمائي للوجود المتجانس(٢٠)؛ وذلك للنظر إلى علاقة الإنسان بالعالم من خلال ما يضطلع به من أفعال للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل، وما يشعر به ويتخذه كرد فعل للتعبير على ما يتلقاه ويرد عليه.

٢-أما الملاحظة الثانية فتخص المنزلة السياقية للغيرة في رواية الضوء الهارب. فلقد أسهمت هذه الوحدة الاستهوائية في انطلاق البرامج الحكائية، وإضفاء الدينامية على العلاقة التي تجمع بين الفواعل الثلاثة (غيلانة، والعيشوني، وفاطمة)، وحفزها على التسار والمكاشفة والنبش في الماضي الشخصي. ومنح محمد برادة للغيرة منزلة خاصة مفرغا إياها من المقومات المعجمية العربية، ومشيدا من مراحلها الأصلية والمفترضة مدونة غير متوقعة. وإذا كانت الغيرة تقترن بالأزمة الاستهوائية (الشك)، فهي، في الضوء الهارب، تنهض على الهدنة ما دام أن الموضوع (العيشوني) مجرد ذكريات يخفت ضوؤها مع مر الأيام (بالنسبة لغيلانة)، وذريعة لاقتناص اللحظات الهاربة، والانتفاضة على أساليب الرقابة والتدجين (بالنسبة لفاطمة).

٣- وتهم الملاحظة الأخيرة تجلي المحفل الاستهوائي على مستوى الكتابة (الوصف، الحوار الداخلي، التسار، حرف العينات الاستهوائية، إبعاد المسكوكات اللغوية التي ينتفي فيها الجسد بحمولته الجمالية)، وقد شحنها الكاتب بالنزوع الدلالي للغيرة أو ما يدخل في إثرها من صور متشاكلة تبين مدى حفول النص - مقارنة مع نصوصه الروائية الأخرى- بالأهواء. وما يلفت النظر في هذا الصدد أن الفواعل الثلاثة (العيشوني، غيلانة، فاطمة) تتمتع أساسا بالقدرة على التشخيص الخطابي للشبيه أو بعبارة أخرى تعرف كيف تستخدم جهتي معرفة الحكي (savior-raconter) ومعرفة التشخيص (savoir-représenter) لنقل أحاسيسها ومشاعرها، وتبادل وجهات نظرها وتجاربها، وممارسة التطويع الانفعالي لإمالة المخاطب وإبرام ميثاق استيثاقي معه لكسب ثقته ومودته.■

الهوامش

١- لايذم الفقهاء الأهواء في حد ذاتها لأنها بمثابة ميل خلق في الإنسان لضرورة بقائه، وإنما يذمون المفرط منها ، وهو ما يزيد على جلب المنافع ودفع المضار. أنظر في هذا الصدد إلى كتاب : أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد بن علي بن الجوزي، ذم الهوى، صححه وضبطه أحمد عبد السلام عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط٢ ، ١٩٩٣، ص/ص ١٨-١٩.

2- Hénault Anne , Pouvoir comme passion ,PUF, 1994,p6.
3- Greimas A.J , “De la Colère» in Du SensII,Seuil”, 1983,pp245-255
4- Parret H , Les passions essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, Liége, 1986.
Greimas A.J et Fontanille J, Sémiotique des passions, Seuil , 1991.-Hénault (Anne , Pouvoir comme passion , op.cit.-

٥- محمد برادة، الضوء الهارب، نشر الفنك، ط١، ١٩٩٣.

٦- اعتمدنا على لسان العرب (ابن منظور، دار الجبل ودار لسان العرب، ١٩٨٨) في استنتاج معاني الوحدات الاستيهامية التالية : الغيرة، الفتنة، الإعجاب، الاستمالة، الوله.

٧- عباس محمود العقاد ، «الغيرة» في ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا ١٩٩١، ص/ص ٤٦-٤٧. أبرز العقاد ما يجمع بين كتابي عطيل لشكبير والزنبقة الحمراء لأناتول فرانس من تشابه في الهوى والمزاج (الغيرة)، واستخلص منهما أن الغيرة ثمرة الحب والإثرة والخوف. «وهذه العناصر الثلاثة تثمر في طبائع النساء ما ليست تثمره في طبائع الرجال. فهؤلاء وهؤلاء يغارون. ولكن أحرى الفريقين بالزيادة من هو أحرى بالإشفاق وأخسر صفقة في الضياع» ص٥١.

8- Greimas (A.J) et Fontanille (J), Sémiotique des passions, op.cit ,p 268
9- H.Parret , Eléments pour une typologie raisonné des passions, *Actes sémiotiques-Documents* , IV, 37, 1982, p25

١٠- أستحضر هنا الآية الكريمة « له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لايستجيبون لهم بشيء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه» ١٤، الرعد.

وأستحضر كذلك الملاءمة بين الإيديولوجية وإخفاق الحساسية في أعمال إرنست همنغوي وعبدالله العروي.

١١- وليام فان أوكونور، أشكال الرواية الحديثة، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٠، ص١٣٣.

12- Fontanille J , “Le schéma des passions , Portée, Vol 21, n1 , 1993 p32.
13- Ibid p 33.
14- Ibid p36.
15- Ibid p 38.
16- bid p 39.
17- bid p 41.
18- Ibid p44.
19- Ibid p 45.
Greimas (A.J(et Fontanille (J(, Sémiotique des passions, op.cit p14.

ثبت المصطلحات

الكفاية (الاستهوائية ، التطويعية):	Compétence assionnelle, manipulatrice
التمظهر (المعجمي الدلالي):	Configuratio léio-sémantique
الوصل:	Conjonction
الأزمة الاستيثاقيية (أزمة الثقة):	Crise fiduciaire
الفصل:	Disjonction
التأهب:	Disposition
الحماسية (الأهواء):	Enthousiasmiques Passions
الحالة النفسية:	Etat d'âme
حالة الأشياء:	Etat des choses
صورة:	Figure
المحفل الاستهوائي:	Instance pathémique
المعجمية:	Lexème
النسق المكبر:	Macrosystéme
التطويع الانفعالي:	Manipulation thymique
التقويم الأخلاقي:	Moralisation
الهوى:	Passion
العينة الاستهوائية:	Pathème
الصوغ الاستهوائي:	Pathèmisation
الخطاطة (الاستهوائية المقننة):	Schéma (pathémique canonique)
النزوع الدلالي:	Sémantisme
الشبيه:	Simulacre
المركبية:	Syntagmatique
التركيبية:	Syntaxique
التوترية:	Tensivité
الانفعالي (البعد):	Tymique (Dimension)

نجيب محفوظ والعلم
رؤية جديدة

سعيد محمد مكي *

البحث في العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم ليس بالأمر الجديد، فهو موضوع قديم مطروق منذ أن بدأت رواياته الأولى تلفت الإنتباه في الأربعينات بالقرن السابق. ومن الطبيعي أن تندرج هذه القضية مباشرة بملف العلاقة بين الرؤية الفلسفية للعالم التي يعتنقها الفنان، وبين أعماله المقروءة التي يقدمها لهذا العالم. فالإطار الأفضل لتسمية الموضوع يجب أن يكون «نجيب محفوظ والفلسفة» وليس «العلم». لكن مصطلح «الفلسفة» يستدعي إلى ذهن القارئ طيفاً واسعاً وفضفاضاً جداً من المواضيع التي يمكن أن تنطوي بداخله. فإذا كنا سنبحث الفلسفة المتضمنة بكتب نجيب محفوظ، فهل يجب أن نتناول مباحث علم الأخلاق، بجانبيها النظري والعملي؟ كما هل يجب أن ننجر لتناول التضامين السياسية المخبأة بثنايا النص الروائي؟ بالتأكيد إن الفلسفة تشمل كل هذا، وأنا لا أريد أن أتطرق في هذا البحث إلا لجوانب محددة في تراث نجيب محفوظ هي أكثر التصاقاً بالعلم نفسه وروحه وفلسفته الخاصة به.

مستويات العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم:

من المألوف طرح العلاقة بين كاتب معين والعلم. لكن عندما يكون هذا الكاتب أديباً روائياً من جماعة الاتجاه الواقعي، فإن كتابة الكثير عن هذه العلاقة، دون الغوص في متاهات السيرة الذاتية للكاتب التي غالباً ما تنقذ الباحثين، تصبح أمراً في غاية الصعوبة. لكن ما يمد لنا يد العون في هذا الموضع هو ضخامة العلم كمشروع إنساني وتعدد أبعاده ومستوياته. من هنا، تصبح الإستراتيجية الأسهل هي في البحث عن «مناظير» Perspectives نستخدمها لنتطلع إلى داخل العمل الفني، مستكشفين بنيته العميقة، لكن منطلقين من خلفية فلسفة العلم ومنهجياته العملية Working methodologies in ecneics وفي الجزء التالي سنبحث في العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم عبر ثلاثة مستويات منظورية مختلفة.

أولاً: المستوى المضموني:

لنجيب محفوظ علاقة وثيقة بالعلم كتصور فلسفي شامل للحياة. فهو يؤمن بأن العلم الحديث هو مخلص البشرية، وأنه الطريق الوحيد لحل مشاكل أساسية يعاني منها الوجود الإنساني منذ أن ظهر الوعي الأول بهذا الوجود، مثل الألم والجوع والجنس والموت. وبذا يكتسب العلم عنده طابعاً دينياً خاصاً باعتبار أنه وسيلة للتحرر والخلاص.

وقد قدم نجيب محفوظ هذا الإيمان بالعلم ليس بصورة تبشيرية تقريرية مباشرة كما فعل فرانسيس بيكون مثلا، بل اكتسى إيمانه من البداية بطابع «الصراع». Conflict فالعلم أصلاً مستورد من الغرب، والغرب يجثم على العالم العربي ومصر باحتلال عسكري استعماري بغيض، فهذه أول إشكالية. أيضاً، فإن العلم الغربي، بتراثه الفلسفي الخاص والمتمثل

* كاتب وناقد من الأردن.

بالداروينية كما شيدها هربرت سبنسر وقدمها لمجتمعه، يتناقض بشدة مع التراث الديني الذي عاشت به المنطقة قروناً عديدة. فإن كانت أوروبا قد حلت مشكلتها الداخلية بأن نبذت الدين وأقصته بعيداً عن الحياة محبوساً داخل جدران الكنيسة، فإن هذا لا يعني أن الحل نفسه يمكن أن يطبق بسهولة في بلاد تشربت تربتها بعمق الشعور الديني في أصفى صوره. من هنا بزغت الإشكالية الثانية في إيمان نجيب محفوظ بالعلم الحديث.. حتمية تصادمه مع الدين، وهي حتمية قادته للاعتقاد بها أنه لم يستقبل هذا العلم خالصاً كبناء موضوعي مستقل، بل ممزوجاً من البداية بصورته الفلسفية الغربية السبنسرية الخاصة التي تمجد الإنسان وتأخذ بيد العقل إلى مستوى يحتقر الإيمان بالغيبيات، وتجعل من الوجود خاضعاً لسلسلة من الحتميات التي تفوق الإنسان، أي قوانين التطور.

وجدير بالذكر أن نجيب محفوظ يوظف الصراع بين العلم والدين فنياً عبر ثلاث طرائق مختلفة:

الأولى: من خلال شخصيات روائية مثقفة مرت بشيء يشبه ما مر به هو شخصيا، فينشأ الصراع حينها بطريقة واضحة، وتتحرك الأحداث، وينبثق منها التأويل الفلسفي المناسب بسهولة. فالقراءة، أو الاتصال بعض الأشخاص «ذوي الفكر»، تمهد للبطل سبل التغيير والتمرد على الوضع الذي نشأ به بما يحتويه من قيم وتقاليد وأفكار. لكنه يصطدم بالثقل الهائل الذي يفرضه هذا الواقع على الإنسان، فيدخل بمرحلة مريرة من الشك والحيرة والضياع والإحساس بعبثية الوجود. ومن أبرز روايات هذه المرحلة «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «الثلاثية»، «الشحاذ»، و«اللص والكلاب».

الطريقة الثانية هي تقديم الصراع بأسلوب غير مباشر من خلال شخصيات عادية، أي غير مثقفة، لكنها لا تزال تنتمي للطبقة الوسطى أو العائلة القاهرية التقليدية. ويدفع الكاتب هذه الشخصيات بتصادمات عنيفة مدمرة مع المجتمع ومع ذواتها في الوقت نفسه. لاحظ أن الصراع الدرامي المحفوظي مزدوج الطبيعة، فهو بين الشخصية والعالم الخارجي، وأيضاً بين الشخصية ونفسها (المونولوج الذاتي)، أي أنه داخلي وخارجي، والفنان يرسم خطوط هذا الصراع بشقيه المتوازيين في آن معاً ببراعة منقطعة النظير. والرسالة الفلسفية التي يقدمها الكاتب من خلال هذا النوع من الروايات هي توضيح كيف تتمظهر الأزمة الفكرية حتى بين الناس العاديين، فتكشف عن خواء الإنسان العقدي، وضعفه أمام ضربات القدر الموجعة. فإنهيار الشخصية في النهاية، بعد أن استبعد خيار الدين، يدل إما على أن الدين قد فشل تماماً في حل أزمة الإنسان فهو لا يصلح بالتالي لهداية البشرية، أو أنه يدل على عبثية الحياة دون دين بدليل النهايات المفجعة والمفتوحة التي تميز أغلب هذه الأعمال الروائية. والاستنتاجان - كما هو واضح - متناقضان! وهنا تكمن عظمة نجيب محفوظ.. فرواياته بانوراما غنية شديدة الاتساع والتنوع والعمق يمكن لأي فرد، مهما كانت أيديولوجياته ومعتقداته، أن يرى بها ما يريد. ومن أعمال هذا النوع «زقاق المدق»، «السراب»، «بداية ونهاية»، و«الطريق».

أما **الطريقة الثالثة** فهي الأسلوب الرمزي المباشر. وبالطبع فإن أول ما يتبادر إلى ذهننا هو الرواية المثيرة للجدل «أولاد حارتنا». البناء هنا واضح، بسيط، غير ملتو، والهدف تقديم شخصية عرفة - وتابعه أو امتداده حنش - كحلقة أخيرة يراها الكاتب في سلسلة تطور البشرية التاريخي. وعرفة يرمز للعلم، وهو لا يؤمن بالقوى الغيبية (الجبلاوي)، ويطمح لتخليص العالم أو مصر (الحارة) من ظلم الإستغلال السياسي والإقتصادي (ناظر الوقف والفتوات)، وتوزيع الثروة (الوقف) بعدالة على كل الحرافيش المستضعفين. ولا يوجد عمل لنجيب محفوظ أكثر وضوحاً وصراحة وجرأة في عرض قضية الصراع بين الدين والعلم مثل «أولاد حارتنا». فهي تؤكد أن هذا الصراع هاجس أساسي في دنيا محفوظ الفكرية، وأن التفكير به كان ولازال محركاً أساسياً في

كل نشاطه الإبداعي. ومن الروايات التي يمكن أيضاً إضافتها – بحذر – لهذه الطائفة «العائش في الحقيقة» وسرحلة ابن فطومة».

وبهذا تصبح أعمال نجيب محفوظ الروائية التي عبرت عن الصراع بين العلم والدين، ممثلاً بشخصيات مثقفة أو عادية أو رمزية تخوض حرباً شعواء مع العالم ومع ذواتها، أعمالاً ملحمية لكن دون أبطال منتصرين. فجوهر الملحمة هو البطل الذي يقف لوحده ويتحدى صراعاً مفروضاً عليه من الخارج. وهو من الناحية النظرية قادر على الإنتصار لذا يختار أن يدخل الصراع أو لا يدخل. وهذا يختلف عن الوضع المشهور في التراجيديات الكبرى ١. فنجيب محفوظ قد أخذ من فلسفة العلم الغربي الإيمان المطلق بالإنسان وبقدرته على اختيار مصيره بمعزل عن أي قوى غيبية خارجية. لذا تجده يدفع شخصياته بشجاعة – أو قل لامبالاة بمصيرهم المحتوم – في أتون صراعات قاسية رهيبة، وهم لا يتورعون عن الهجوم والإقتحام، لأن المواقف التي يلاحظ أن الكاتب يولدها برواياته مواقف مصيرية كبرى من النوع الذي يصعب جداً على الشخصية تجاهله. وحتى قصص الحب تبدو – مع الوصف التدريجي لتطورها – قوة قاهرة يستحيل على من يقع بحبائلها أن يتخلص منها. ورغم ذلك كله فإن أبطاله لا ينتصرون! فرواياته أساساً تراجيدية في نهايتها ملحمية في خط أحداثها، أو قل هي «ملحمة البطل المهزوم».

ثانياً: المستوى الأسلوبي:

نحن ندرك أن للعلم خصائصه الأسلوبية المحددة وللأدب أيضاً خصائصه، فهل من علاقة مباشرة وواضحة بين خصائص أعمال نجيب محفوظ «الأدبية»، وخصائص العلم الحديث كبناء ومنهج. تحديداً سنتناول خاصيتين أساسيتين في أسلوب نجيب محفوظ: الواقعية والموضوعية، وسنبحث عن علاقتيهما المباشرة بالعلم الحديث.

الواقعية:

لا شك أبداً بأن نجيب محفوظ يعد من أبرز الكتاب الذين أسسوا الإتجاه الواقعي في الأدب الروائي العربي المعاصر، إن لم يكن بعرف الكثيرين أبرزهم جميعاً على الإطلاق. ولأن هذا الأدب من الآداب الحديثة جداً (انطلق فعلياً في أوائل القرن العشرين وفي مصر بالأخص)، فإن قدرته على مجاراة الإنعطافة الأوروبية وانتقالها من الرومانسية Romanticism إلى الواقعية Realism كانت شيئاً يبعث على الفخر لدى قطاع عريض من مفكرينا وناقدينا، حتى مع أنها جاءت متأخرة كثيرا. ولأن أعمال نجيب محفوظ الواقعية الأولى قد كتبت بوقت مبكر نسبياً من القرن العشرين ٢، والأهم بقالب روائي أصيل ومبتكر، فقد عد هذا نصراً ثورياً للعقل العربي، ودليلاً قاطعاً على قدرته على الإبداع بمعزل عن التأثير الأوروبي المباشر.

الدعوة للإتجاه بالأعمال الأدبية نحو تحري الواقع مباشرة، والإهتمام بآمال وتطلعات الطبقات المسحوقة، هتافات بدأت تتعالى أصداؤها بعد ثورة يوليو بمصر عام ١٩٥٢، وسماها البعض «الواقعية الإشتراكية»، ربما على أساس أن رواد هذا التوجه هم تشيكوف وجوركي، وعلى الأخص الأخير. لكن ليست هذه بالضبط الواقعية التي نريد الحديث عنها في هذا الموقع. إننا نعني الواقعية كأسلوب فني وخصيصة لازمة في بناء العمل والجو الروائي المحيط بشخصياته. ليست «الواقعية» كإتجاه عام سياسي اجتماعي فكري (الإشتراكية إجمالا والتيارات الواقعية النقدية خصوصاً)، ولكن الواقعية كسمة أساسية في طريقة تفكير الفنان–الفيلسوف.

تتجلى واقعية نجيب محفوظ في اختياره الشخصيات الروائية من المحيط المباشر الذي يحيا بداخله. فالأسرة القاهرية المتوسطة الدخل هي مسرح أحداث معظم أعماله. فهو لم يتحدث عن الفلاحين أو البدو، كما لم يجعل الفقراء جداً والعمال ولا حتى الأغنياء أو الأرستقراطيين وكبار رجال الدولة أبطالا. بل اختار الطبقة التي تجاوزت مرحلة الفقر الرهيب ولكنها تتطلع بشغف للإرتقاء لأعلى، وفي الوقت ذاته

تظل تشعر برعب هائل من السقوط للقاع مرة أخرى. وهذه بالضبط هي سمات البرجوازية المصرية الصغيرة في القرن العشرين.

والأهم من مكان اختيار الشخصيات هو الطريقة التي تتحرك بها الشخوص لتوليد الفعل الروائي. إنها لا تعيش في مكان غير الواقع، ولا تواجه أي مشكلة لا يفرضها الواقع، ولا تفكر إلا كما يحدث في الواقع، ولا تسقط إلا كما يسقط الناس بالواقع. باختصار، لا يوجد أي عنصر في روايات محفوظ يثير الإستغراب أو يدعو للشعور بأنه يستحيل أن يكون موجوداً في حياتنا الواقعية.

والعلم الحديث يمتاز بواقعيته المفرطة التي تجعله يقصر نظرياته على طائفة واحدة من المواضيع، أي تلك التي يمكن ملاحظتها والتحقق منها تجريبيا. وبهذا أزال العلم من اعتباره كل «الغيبياتز على أساس أنها ليست جزءاً من الواقع المباشر الذي نحيا به. وفي بعض الأحيان يطلق على هذا الموقف الذي يتخذه العلم «العقلانية» .Rationalism بسبب هذا فإن كافة نظريات العلم الكلاسيكية لا تتناول موضوعات «خيالية» أو «فانتازية» غير قابلة للوجود. بل هي تبحث فقط فيما هو ممكن حدوثه، وسالممكنس بعرف العلم هو ما يتسق مع فكرة النظام التي يجسدها بصورتها القصوى مفهوم القانون الطبيعي The Concept of Natural Law . لذا كان أكثر ما يكرهه العلم الحديث، بنكهته الفلسفية الأوروبية، هو فكرة «المعجزة»، أي أن يحدث شيء بطريقة مرتبة يُخرق بها قانون طبيعي ما أو عدة قوانين لخدمة شخص أو جهة ما.

وبالفعل، فروايات محفوظ لا تحتوي على معجزات. فالأحداث هي جزء من الواقع، وما على الفنان إلا أن ينتقي أو يخلق جملة من هذه الأحداث الواقعية، ويرتبها حسب النسق الفني لبناء القصة، لكن لا شيء خارق يقع هنا أو هناك. وبذلك يتفق محفوظ مع الفكرة الأوروبية للعلم الحديث التي تجعل من الإنسان الصانع الأوحد لمصيره والمسئول عن أفعاله. ورغم أن أبطاله ينسحقون في النهاية تحت وطأة القدر أو الحاجة (للطعام أو الجنس أو الحرية)، إلا أن هذه الظروف القاسية تظل «واقعية»، بمعنى أنها جزء من النظام الطبيعي للكون الذي يخضع في النهاية لسلطة القوانين الطبيعية الصارمة. فالقدر عند نجيب محفوظ ليس فكرة غيبية أو ميتافيزيقية، بل هو الواقع القاسي للطبيعة الذي يعارض أو يهاجم وجود الإنسان. هو الصراع بين الإنسان والطبيعة وليس بين الإنسان والله. الواقعية في العلم تعني استبعاد كل ما هو غير ممكن والإقتصار على الممكن. ولما كان وجود الشيء هو قمة التأكيد بأنه ممكن، فقد أصبح الكون القابل للملاحظة عبر الحواس (الملاحظ تجريبياً experimentally observed) هو الواقع الذي ينبغي أن تبحث به النظريات العلمية، وما عداه باطل أو رجعية من مخلفات تراث العصور الوسطى الديني المتخلف.

ويمكن ملاحظة هذا الإتجاه الواقعي بالعلم عند نجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» أكثر من أي عمل آخر. والسبب هو أن هذه الرواية مصممة على أساس ميتافيزيقي محض، لهذا فإن درجة إلتزام المؤلف بالواقعية في هذا النوع من الأعمال تُظهر بوضوح إلى أي مدى تغلغلت خصائص التفكير العلمي بوجدانه. وهنا نفاجأ حين نلاحظ أن الغالبية الساحقة من الأحداث في ملحمة أبناء الجبلاوي الطويلة هي أحداث واقعية، بمعنى أنها «ممكنة» الحدوث. فباستثناء الإمتداد غير العادي بعمر الجبلاوي، فكافة تفاصيل الرواية قابلة للتحقق، ولا شيء يخرق قانوناً معروفاً من قوانين الطبيعة. لاحظ أن المؤلف قد استلهم أحداث قصته من كتب الأديان الكبرى (وخصوصاً القرآن الكريم)، وهذه المصادر حافلة بالمعجزات والقوى الغيبية، ومع ذلك فقد رتب محفوظ الأحداث والمواضيع بحيث لا توجد معجزة واحدة. فجبل (الذي يرمز لموسى) احترف السحر، والسحر ليس خرقاً لقوانين الطبيعة وإنما تلاعب ذكي بها بحيث تبدو الأمور وكأنها قد خرقت فعلا. ولم تنشق البحار لتغرق أعداءه، بل استدرجهم بدهاء لقبو

بالأرض وأغرقهم فيه. ورفاعة (الذي يرمز للمسيح) مات فعلاً ثم جعل الكاتب الناس «يعتقدون» أن الجبلاوي قد «رفعه» من الأرض ودفنه في حديقة منزله الحصين. بل إن الجبلاوي نفسه رغم طول عمره قد مات في النهاية، وكان المؤلف يسهب بوصف شيخوخته وكيف أنه يعاني من التقدم بالسن كأي إنسان. وعندما استغرب عرفة (الذي يرمز للعلم) كبر سنه أجابه من يؤمن بالجبلاوي أنه في بعض الحارات يوجد من تتجاوز أعمارهم المائة والخمسين عاما. فمرة أخرى يدل هذا الجواب على سؤال عرفة أن المؤلف حريص على جعل كل ما برواياته ضمن دائرة الواقعي الممكن.

نسيج الأحداث إذن واقعي واقعية العلم نفسه. ونجيب محفوظ، بإلتزامه الصارم بهذه الواقعية، يعتبر من أكثر الكتاب استيعاباً لمنهج العلم وتطبيقه الصادق - من ثم - على إبداعه. لقد كان بمقدوره بسهولة أن يجري المعجزات على أيدي جبل ورفاعة وقاسم، ولم يكن أحد ليلومه على الإطلاق في رواية من هذا النوع، لكنه آثر أن لا يفعل وأن يبقى مخلصاً للنهج الواقعي «العلميس كما فهمه من أصوله الأوروبية.

وفي تصوري أن بهذا دلالة خفية من الدلالات الكثيرة جداً التي حاول نجيب محفوظ تضمينها بصورة رمزية في رواية «أولاد حارتنا». فهو كمن يعلن بصوت خفي أن لا خوارق هناك، وأن التاريخ البشري يمكن استعراضه بصورة واقعية صارمة لا تترك مجالاً لوجود قوى غيبية تصنع المعجزات.

الموضوعية:

تختلف الموضوعية Objectivity عن الواقعية. فبينما تعني الأخيرة أن لا يتعامل العالم في بحثه إلا مع الظواهر الممكنة الحدوث، أو الموجودة فعلاً في الواقع المعاش، فإن الموضوعية تشير لمنهج التحري الذي يوظفه الباحث في الإنتقاء من بين هذه الظواهر ما يساعده على بناء نظرية كاملة متماسكة تصل بنا لغرض العلم الأسمى وهو الفهم والتفسير. فإذا انتهينا من قضية الواقعية في الفقرة السابقة، افترض أنه توجد أمامنا ثلاث ظواهر واقعية أي «ممكنة الحدوث»: A و B و . C ولنفرض أن عالماً ما وجد بأنه يمكن بناء نظرية علمية متماسكة Consistent Theory تفسر A وB لكنها تفشل في إدخال C ضمن منظومتها. هنا تكون الموضوعية في عدم الإنحياز للتفسير المترابط الذي يتجاهل الظاهرة الثالثة C، لأن هذا يعني أن الباحث متحيز biased في تفكيره، فيعمد لإنتقاء الظواهر التي يحلو له تفسيرها وترك الأخرى، ومن هنا يعد هذا التفكير غير علمي. بذلك كانت الموضوعية ولا تزال من أبرز خصائص العلم الحديث وأكثرها أهمية

فإذا انتقلنا لمدلول الموضوعية في الأدب فسنجد ما يسميه النقاد عادة «الصدق الفني». ومعنى هذا كما يلي. يتعامل الفنان قبل كل شيء مع مجموعة كبيرة من الأفكار المختلفة. هذه الأفكار تمثل عناصر الطيف الثقافي الموجود ببيئته. ولأن العمل الفني لا يلجأ للأسلوب التقريري المباشر في تناوله للأفكار المجردة، فإن الكاتب يعمل بالتالي على ربط كل فكرة بشخصية Character، أو أكثر، بحيث تصبح هذه الشخصيات والفكرة التي يمثلونها شيئاً واحدا. وبهذا فإن المؤلف الموضوعي هو الذي يصمم شخصيات روايته بحيث تستوعب وتغطي كامل طيف الأفكار الموجود بالمجتمع، دون أن تترك جانباً مهما، أو تتجاهل جزئية ما في هذا الطيف، بدعوى التناسق الفني، أو تداخل الأحداث، أو أي سبب «تقني» آخر. وفي رواياته التاريخية البانورامية الكبرى نجح نجيب محفوظ في تمثيل كافة شرائح المجتمع وفئاته الثقافية في عدد مناسب من الشخصيات، والمثال الأبرز لذلك هو «الثلاثية». وكمثال آخر أقل شهرة نضرب رواية «الباقي من الزمن ساعة»، والتي صدرت عام ١٩٨٢. في هذا العمل الشديد التكثيف يستعرض الكاتب تاريخ عائلة مصرية على مدى زمني يتجاوز النصف قرن، فيمر بكافة التيارات الوطنية والأحداث السياسية البارزة حتى ثورة يوليو، ثم يتابع عرضه التاريخي-الدرامي بنقد مميز لنظامي الحكم التاليين (عبد الناصر

والسادات)، فيستعرض من خلال شخصيات منتقاة بعناية جميع التوجهات الفكرية والإنسانية الموجودة على الساحة. ففي نفس العائلة نجد الإخواني والشيوعي والإشتراكي والناصري، وكذلك النماذج البشرية «اللاسياسية» مثل الإنتهازي والمنحرف جنسياً والعاهرة والمجرم. والمهم هنا أن نجيب محفوظ يقدم كل هذه الشخصيات بطريقة حوارية صدامية، لكنه يتيح لكل فرد عرض وجهة نظره كاملة غير منقوصة. وبهذا يتمكن أي قارئ، مهما كان انتماؤه الأيديولوجي، من الإستمتاع بالرواية لأنه سيجد حتماً جزءاً من ذاته في شخصية هنا أو شخصية هناك.

ثالثا: المستوى التركيبي:

سننتقل في هذا الجزء لبحث الخواص البنائية في أدب نجيب محفوظ، وغايتنا من ذلك توضيح كيف استفاد الصانع الفنان من فهمه للعلم الحديث لينجز رؤيته الروائية الشاملة للعالم. وسيتركز حديثنا على عنصرين أساسيين: قانون العلية، والبناء الهندسي أو المعماري.

قانون العلية

قانون العلية Causality Law، ويسمى أحياناً قانون السببية، هو الطريقة التي يفهم الإنسان من خلالها كيف يمكن للعالم أن يكونا منظما. إنه الأساس العقلي المطلوب لتحقيق الفهم الكامل لظاهرة طبيعية ما، وبدونه يصبح بناء العلم بصورته الكلاسيكية أمراً متعذرا.

وخلاصة مضمون هذا القانون كالتالي. إن الطبيعة تتألف من مجموعة كبيرة جداً ومتداخلة من «الأحداث» Events . وعندما نبدأ بمراقبة هذا الفيض المتشابك والمعقد، الذي يؤلف كل ما يوجد بالعالم الواقعي الذي نحيا بداخله، فإننا لا بد سنشعر بارتباك عظيم وتوتر رهيب. فآفة العقل البشري أن قدرته على الإستيعاب محدودة جدا، وبالتالي كان من المستحيل عليه أن يتعامل مع عدد كبير من الظواهر المنفصلة في آن واحد. لكن تخيل الآن لو أنه وجد قانون شامل يربط هذا الحشد الكثيف من الأحداث بعلاقات محددة بدقة تحيل من الكثرة المختلطة شيئاً واحداً بسيطا. ماذا لو وجد قانون يجعل من الحدث A مثلاً «سببا» Cause لإنبثاق حدث آخر B نسميه «النتيجة» Effect، والحدث B يقود بدوره لظهور حدث ثالث هو C، ثم حدث رابع وخامس.. وهكذا؟ من الواضح أن مثل هذا القانون ينظم الفوضى بالطبيعة تنظيماً دقيقاً رائعا، ويجعل من التنافر والتشابك المظهر الخارجي السطحي للظاهرة، بينما في البنية الداخلية يوجد مستوى عميق من النظام مهمتنا اكتشافه والتعبير عنه بلغة مناسبة (وأسمى هذه اللغات هي الرياضيات). مثل هذه القوانين هو ما نسميه، بالعلم وفلسفة العلم، قانون العلية. في الحقيقة، بوجود مثل هذا القانون يصبح من الممكن الإستغناء عن مجموعة الأحداث المنفصلة A و B و C و...، واستبدالها بالحدث الأولي A فقط مضافاً إليه قانون العلية المناسب لإشتقاق بقية الأحداث. هذه هي القمة التي يطمح إليها العلم بالتحليل : Analysis اختزال الكثرة المتعددة من الظواهر إلى أقل عدد ممكن.

نجيب محفوظ، كأحد الصانعين العظام للرواية، يتسم بالواقعية والموضوعية في عمله الفني، لكن الآن نجد أنه أيضاً من أكثر الكتاب - وأزعم على مستوى العالم - التزاماً بالنسق العِلِّي في منظومته السردية للأحداث. فكل موقف لا بد له من نتيجة، وهذه النتيجة تتمظهر على صورة موقف روائي جديد سرعان ما يتفاعل مع مواقف أخرى ليولد شيئاً مختلفا.. وهكذا تستمر السلسلة المتصلة، التي حلقاتها السبب-النتيجة، حتى نهاية الرواية، دافعة شخوصها بقسوة نحو المصير الذي يختاره لهم المؤلف منذ البداية، فيتولد الإنفعال الفني الجارف، الذي تتركه في أعماقنا القراءة، من هذه الحركة الدينامية الصارمة المتعاقبة الحلقات.

وبهذا المعنى فإن نجيب محفوظ يستخدم قانون العلية كأداة للتركيب Synthesis وليس التحليل كما شرحنا الحال مع العلم. وهذا هو الوضع الطبيعي، لأن مهمة الفنان الخلق والبناء والإبتكار، أما التحليل فهو

متروك للنقاد الذين يهوون على العمل الأدبي بمعاول قانون العلية بغية استكشاف البناء الداخلي والمضامين التي خبأها المؤلف بجنباته وأرجائه. وفي استخدامه لقانون العلية يتبع نجيب محفوظ أيضاً تقليداً أساسياً في مناهج البحث العلمي وهو مبدأ الإقتصاد في التفكير (يعرف أيضاً في الفلسفة «بنصل أوكامز)، ومفاده أن كل حدث لا ضرورة له في النسق العِلِّي للظاهرة المدروسة يستبعد فوراً من الصورة. فنجد بالتالي أن رواياته تخلو من الإستطرادات والحشو الطويل لمواقف جانبية لا تلعب أي دور في خط الأحداث الرئيسي ٣. ويجب أن لا نخلط هذا ببعض الحالات التي يستفيض بها الكاتب في وصف موقف أو مكان معين، فذلك شيء تحتمه ضرورات فنية أخرى. فمثلا، يمعن نجيب محفوظ في وصف الحارة الجديدة التي انتقل إليها بطل «خان الخليلي»، بل ويطيل بوصف شباك غرفته ما لشيء إلا لأنه سيلعب - أي الشباك - دوراً أساسياً فيما بعد في علاقة حب تنشأ بين هذا البطل والجارة. ومن هنا يمكن اعتبار هذه الإطالة في الوصف جزءاً من الحدث الأولي الذي «سيتطور» بفعل قانون العلية نحو حدث آخر، وهذا لحدث ثالث،.. وهكذا. وعدا عن ذلك فخط سير الأحداث واضح ومنطقي وصريح، ولا يحتوي على أي قفزات «فانتازية» أو غير مبررة. فلا يمكن أن نجد البطل الفقير المحطم قد امتلك فجأة – دون سبب مادي واضح – ثروة كبرى أو أصبح بيده مفاتيح القوة المطلقة، فانتقل دون مبرر أو جهد من حال إلى حال آخر مختلف جذريا.

وحقيقة عدم احتواء روايات محفوظ على قفزات فانتازية تثير الإهتمام. فكما رأينا عند بحث موضوع الواقعية، فإن رواية «أولاد حارتنا» الميتافيزيقية لم تحتو على أي ذكر للمعجزات. وكما يمكن النظر لهذا على أنه إلتزام مفرط من المؤلف بواقعية العلم (المستوى الأسلوبي)، فإنه يمكن أن يفسر في نفس الوقت بأنه إلتزام كامل أيضاً بمبدأ العلية في تشييد خط سير الأحداث (المستوى التركيبي). فالمعجزة بطبيعتها خرق واضح وصريح لخط التطور العِلِّي للأحداث، يجعل السلسلة تنقطع من مكان ما، فتقفز من حدث بطرفها إلى حدث آخر بطرف آخر من سلسلة أخرى. وبهذا تصبح المنطقة الواصلة بين هذين الحدثين فارغة، والحدثان مقطوعا الصلة ببعضهما البعض. لكن محفوظ رتب جميع أحداث روايته الطويلة بحيث يؤدي تغيير موقف معين إلى تغيير مقابل مباشر بموقف أخر. وتتعاقب المواقف والأحداث حتى النهاية بطريقة مترابطة منطقية لا تجعلنا نندهش كثيراً ونحن نتابع تطور القصة. ومن هنا يغلب على هذه الرواية «الروحية» الكبرى طابع «أرضي» بارز لا تخطئه العين من أول نظرة.

ربما يعترض البعض على هذا الطرح بسبب أن نجيب محفوظ كثيراً ما يستخدم «الصدفة» في قلب العقدة الفنية لأعماله. وهذا صحيح تماما. فمحفوظ من أبرع من وظفوا المفارقات والتصادفات العشوائية لخلق موقف درامي مشتعل، وتغيير خط سير الأحداث كليا. وتتميز مصادفات محفوظ الدرامية بأنها غير مفتعلة أو مبتذلة. فهي صادقة صدق الحياة نفسها ووجودها لا يقلل من الحبكة الروائية أو إتقان العمل الفني. حقيقة إن الحياة الواقعية نفسها حافلة بالصدف، وكثيرة هي المفارقات الإعتباطية التي كادت أن تغير وجه التاريخ. فاستخدام منهج الصدفة في توليد الحدث جزء من واقعية القصاص، وليس خروجاً على النمط الرياضي المنطقي الصارم للقصة، لأنه أصلاً لا وجود لمثل هذا النمط في الحياة الفعلية.

والصدفة نفسها ليست شيئاً لا يعترف به العلم. فداروين - أحد المصادر الكبرى في فكر نجيب محفوظ - يقيم بناء نظريته الميكانيكية المادية عن الحياة على أساس أن «الطبيعة تخبط خبط عشواء ولا حدود لقدرتها» ٤. فقانون السببية الكلاسيكي يتعامل مع الصدفة على أنها تلاقي عدة خطوط عِلِّية بشكل عشوائي، بحيث ينتج من هذا التلاقي موقف جديد. وليس من المهم أن ندرك كيف حدثت الصدفة (فربما كانت معرفتنا في الوقت الحاضر قاصرة عن الإحاطة بكل الظروف العِلِّية الحقيقية التي أفضت إليها)، لكن

المهم أنها تحدث فعلا، وهذه هي واقعية العلم في تعامله مع الأشياء. يبقى من الضروري بجميع الأحوال عند هذا العلم - بمزاجه الفلسفي الأوروبي - أن لا نربط الصدف بقوى ومؤثرات غيبية غير مادية لا يمكن تحديدها أو الإحساس بها تجريبيا.

ونقطة أخرى قد تثار عند بحث موضوع «الإلتزام» بقانون العلية أو السببية في روايات محفوظ وهي قضية الأحلام. فمن المعروف أن الحلم منطقة فانتازية في وجود الإنسان يتحطم بها تماماً الترتيب العِلِّي الدقيق للأحداث، وينهار النظام وتحل الفوضى. فأنت قد تجد نفسك في الحلم بمكان ما، في المنزل مثلا، لتنتقل في اللحظة التالية مباشرة إلى العمل أو مكان آخر بعيد. ونجيب محفوظ من أكثر الكتاب توظيفاً للأحلام في حياة شخوصه الروائيين، لكنه يفعل ذلك بطريقته الواقعية التي لا تحطم النمط العِلِّي المطرد للأحداث أو المواقف. فالحلم- بكل فانتازياته وخوارقه - يبقى محصوراً في نطاق الشخص الحالم نفسه. إنه قد يكون رؤية استشرافية خارقة للمستقبل، أو تحليلاً عميقاً للواقع يقوم به العقل الباطن، لكنه في أرضية الحركة الروائية لا يعدو أن يكون أكثر من محفز سيكولوجي للشخصية لكي تتحرك باتجاه ما، هذا عدا عن الأغراض الأخرى - الرمزية - التي قد يريد المؤلف عرضها من خلال الحلم والتي لا علاقة لها مباشرة بالخط العِلِّي للأحداث.

البناء الهندسي أو المعماري:

«نجيب محفوظ هو معماري ومهندس عظيم». لا شك بصحة هذه الجملة، التي قد ترد بأحيان قليلة على لسان معلق هنا أو ناقد هناك، لكن في الغالب يكون الدافع من ورائها التعبير العاطفي المجرد عن الإعجاب المفرط بالكاتب. في الحقيقة، إن هذه العبارة تكاد تنطبق حرفياً على أعمال محفوظ الروائية، فقصصه تخرج عن كونها تأملاً ذاتياً محضا، أو رؤية سيكولوجية مطولة، لتصبح بناءً شامخاً مهيباً قوامه الفلسفة والفن مجتمعين معا، وإن ظهر بعيون الكثيرين بناءاً فنياً فقط! وهذا البناء - مثل أي واحد - مصمم على أساس معماري محدد، ونظام ثابت، وله دعائم أساسية تضرب بجذورها بعيداً في أغوار الأرض، ويخفي بداخله غرفاً وقاعات وديكورات، ويظهر للعالم من خلال واجهته المزينة بدقة ليثير انطباعاً محدداً عند من يمرون به.

في العلم الحديث، وبالأخص في الفيزياء النظرية أكثر إبداعات البشر كمالاً وجمالاً حتى اليوم، يتم طرح النظريات الكبرى مصممة داخل نسق هندسي أخاذ يشبه الوصف العام للبناء المعماري الذي أوردناه فوق. فأساس النظريات العلمية مجموعة من الفرضيات أو المسلمات Hypothesis or Axioms ينهض عليها عمران النظرية كله. من هذه الفرضيات يبدأ العالم باشتقاق طائفة من النتائج والمبرهنات Theorems مستخدماً في ذلك منهج الرياضيات وجهازها المنطقي المحكم. وتكمن براعة العالم الكبرى في الإختيار الذكي للفرضيات المناسبة، ثم يتركز إبداعه بعد ذلك في سعة خياله وحسن تقديره في انتقاء النتائج التي يجب «رصها» وتركيبها بعناية فوق أساس الفرضيات السابق. فمن الطائفة الواسعة جداً من النتائج والمبرهنات الممكنة يختار العالم مجموعة محددة يرتبها بطريقة خاصة، وهذه الطريقة الخاصة هي بالضبط النسق المعماري للبناء، وبهذا يكتمل تشييد النظرية العلمية في نظامها الهندسي المميز.

وما يفعله نجيب محفوظ في أعماله الروائية هو أنه يقوم بوضع مخطط عام للعمل الفني قبل الشروع به. وهذا يفسر دقته ونظامه الشديد الصرامة بالحياة اليومية. هناك وقت للمشي، ووقت للقاء الأصدقاء، ووقت للكتابة، ووقت للراحة، وهو لا يتهاون في جدوله اليومي هذا أبدا. فهو كالصانع العظيم الي ينكب على صنعته ويعمل بها فترات طويلة، دون كلل أو ملل، حتى ينتهي منها على أكمل وأفضل صورة. وقراءة أي رواية لهذا الصانع الفذ تترك في النفس انطباعاً قوياً بأن فكرة خط سير الأحداث كانت واضحة جداً بذهن المؤلف من الصفحة الأولى. هو يصمم الخطوط الأساسية للعمل أولا، كما يفعل أي مهندس محترم، ثم

يشرع بالبناء على أساسها.

ومن الصعب جداً أن نحدد ما هي الدعائم الفنية في روايات محفوظ التي تقابل الأساس في البناء المعماري (أو الفروض في النظرية العلمية). ولهذه الصعوبة سببان اثنان. الأول هو أن كل رواية عالم قائم بذاته له نمطه المعماري الخاص، وبالتالي نمط دعائمه الأساسية المميز. ولأن الكاتب الأصيل لا يكرر إبداعه، وإلا لم يعد إبداعا، فإنه من الصعب البحث عن شريحة محددة من الأفكار الفلسفية أو الفنية، تتكرر في عدة روايات، بحيث نعتبرها نمطاً ثابتاً لدعائم البناء الهندسي في القصة المحفوظية. والسبب الثاني هو حقيقة أن العمل الروائي أكثر تعقيداً بكثير من البناء المعماري التقليدي. فهذا البناء - ضمن التشبيه المجازي الذي نستخدمه في هذا البحث - يقوم وينهض بشكل رأسي في المكان فقط. ليس هناك عنصر زماني وبالتالي ينعدم مفهوم الحركة. وبهذا تصبح الصورة شديدة البساطة والوضوح. فأولاً تحت الأرض يوجد الأساس الذي يقوم عليه العمران، ثم تتوالى «الطبقاتز المعمارية فوقه، الواحدة تلو الأخرى، حتى يكتمل البناء بكافة تفاصيله الداخلية والخارجية. باختصار، الصورة هنا حركة (ترتيب متعاقب) عمودية استاتيكية تقع في المكان Space فقط. لكن العمل الروائي شيء مختلف. إنه حركة «حقيقية» معقدة تحدث في كل من الزمان والمكان بآن واحد. إنه تطور ديناميكي للحدث وليس ترتيباً استاتيكياً ثابتا. إنه تغير يقع بالإتجاهين معا، الرأسي والأفقي، وطوال زمن الرواية. بهذا يصبح من المستحيل تماماً أن نحدد أين تكمن أساسات البناء الروائي قبل الشروع في القراءة، فقد تكون في البداية، أو في المنتصف، أو قد تتخلل الكتاب من أوله إلى آخره فلا تعرف لها مكاناً محددا.

وبغض النظر عن ماهية هذه الدعائم الفنية، فإن نجيب محفوظ ينطلق منها ليبني معمار الرواية مستخدماً بذلك عدة مناهج أبرزها قانون العلية. فهذا القانون هو الطريقة المثلى لإقامة بناء محكم متناسق مترابط الأجزاء. فالفقرات تتعاقب وفق نسق سببي محدد يبدعه خيال الفن، ومن خلال هذا النسق يتولد «الفعل الروائي»، الذي هو شيء يفوق الشخصيات والأحداث المجردة وطريقة تسلسلها. إنه الغاية الحقيقية التي يطمح المبدع لتجسيدها بعمله، وبواسطة هذا «الفعل» فقط يمكن له أن ينقل للآخرين أفكاره وخواطره وتصوراته الفلسفية عن الكون والحياة. والفعل الروائي لا ينفصل أبداً عن المعمار إلا إذا كان ممكناً فصل الروح عن الجسد في الإنسان، أو البرمجيات عن المكونات الفيزيائية الجامدة في الكومبيوتر، فهذا أمر مستحيل. إنهما متلاحمان تماماً لأن كل واحد منهما يقود للآخر. إنهما وجهان لعملة واحدة، وكلا الوجهين مطلوبان بشدة. من هنا نفهم الأهمية الفائقة التي يجب أن نوليها لدراسة المعمار في الأعمال الروائية. فهو الواجهة الخارجية والتركيب الداخلي للقصة، وهو تعبير حي عن الطريقة التي يفكر بها المؤلف.

وحقيقة إنه من المستحيل بحث – أو حتى لمس – الخطوط العريضة للمعمار الهندسي بعالم نجيب محفوظ في عجالة قصيرة كالتي نحن بها هنا، لكن سأحاول جاهداً أن ألخص باختصار في الفقرات القادمة الملامح العامة لهذا المعمار والتي تشكل عبرها إبداعه في رحلته الزمنية التاريخية الطويلة.

يمكن بسرعة تبين وجود ثلاثة أنساق معمارية مميزة يستخدمها نجيب محفوظ في تشييد عوالمه الروائية المختلفة. وليست هذه الأنساق قوالب جاهزة طورها الكاتب قديما، وأخذ يصب فيها من زمن لآخر عصارة تجربته، فتتشكل تماماً وفق ما تقتضيه قنوات وتعاريج وتجاويف القالب. كلا! فنجيب محفوظ الفنان مبدع حقيقي، ومن أهم صفات المبدع أنه لا يسجن نفسه ضمن قوالب متكررة، بل هو كالبركان المتفجر ينفث حمم تجربته في كل مكان، فتسقط أينما اتفق، وتتشكل بتلقائية حسب طبيعة الأرض التي وجدت نفسها بها. فهو فنان الموقف الذي تصوغه تجاربه الفكرية فتتخلق أعماله وفقاً لهذه التجارب وليس العكس. لكن ادعاءنا بوجود هذه الأنساق المعمارية

المحددة هو محاولة نظرية - لا أكثر - لرد التجربة المحفوظية - وهي تجربة إنسانية على أي حال - إلى الأصول الباطنة التي لا بد تكتنف أعماق - ربما لاوعي - أي إنسان. جميعنا أسرى أنماط معينة من التفكير لا تتغير في الجوهر حتى لو اتخذت على السطح ألف مظهر ومظهر. ومهمتنا هنا محاولة الكشف عن هذه الأنماط الباطنة العميقة بطريقة عقلانية منطقية.

النسق المعماري الأول هو الأكثر شيوعاً في أدب نجيب محفوظ، وهو أيضاً النمط الأكثر شعبية، سواء بين القراء بعمومهم، أو الجمهور العام الذي يتلقى الإبداع الأدبي عبر السينما والتليفزيون فقط، أوالنقاد والكتاب والمفكرين. إنه النسق الذي كتب به روايات مثل «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «الثلاثية»، «الشحاذ»، «قلب الليل»، وغيرها كثير. وتتميز هذه الأعمال جميعاً بوجود شخصية رئيسة تمثل البطل الذي تتعلق به معظم خيوط الرواية، وبجانبه أيضاً عدد من الشخصيات الجانبية (وفي بعض الأحيان يزداد التركيز على إحدى هذه الشخصيات الجانبية حتى نخالها رئيسة كما في أشقاء البطل «بخان الخليلي» أو «بداية ونهاية»). تتطور الشخصية الرئيسية وفق مسار عِلِّي محدد، وتتطور أيضاً - في الوقت نفسه - الشخصيات الأخرى بمساراتها العلية الخاصة بها. وتتولد دراما القصة بطريقتين اثنتين: التطور الداخلي (السيكولوجي) للشخصية الرئيسة، وهو ما يعبر عنه المؤلف ببراعة مذهلة مستخدماً أسلوب المونولوجات الداخلية، والثانية هي تصادم خطوط تطور الشخصيات الجانبية مع خط تطور الشخصية الرئيسة. يمثل هذا التصادم احتكاك البطل بالعالم الخارجي، أي التطور الخارجي للشخصية، وهو تصادم دامٍ في معظم الأحيان يكون مسئولاً عن حالة التوتر والضياع التي يعيشها ذلك البطل. ومن خصائص هذا النسق المعماري سمة تميز أكثر أعمال محفوظ، وهي عدم اعتماده على شخصيات لا يعرف القارئ شيئاً - ولو قليلاً - عن تطورها النفسي الداخلي. لهذا السبب فضلنا أن نقول «خطوط تطور الشخصيات الجانبية» وليس «الشخصيات الجانبية». فهو - أي الكاتب - يلقي الضوء على الحالات النفسية لمعظم أبطاله، حتى لو بعد فترة طويلة من ظهورهم وبطريقة عابرة، وطريقة الفنان المميزة بذلك هي في استجلاء «تغير» تفكير الشخصية في قضية ما أو عدة قضايا، فيتعرض بذلك «لخط التطور» المرافق لهذه الشخصية بالمعنى الذي تحدثنا عنه كثيراً من قبل. ربما هو من فرط إيمانه بالواقعية لا يحب استخدام شخوص «وهمية» تلعب دوراً مؤثراً في النسق العِلِّي للأحداث دون أن ندرك من أين انبثقت. وكأنه عقل نجيب محفوظ المشبع بتقاليد العلم الحديث يأبى أن يترك المجال أمام أحد في المستقبل فيتهمه بتوظيف «شخوص فانتازية» في رواياته تتحرك كالأشباح. وهذا دون شك معلم رئيسي من معالم واقعية المؤلف المميزة.

النسق الثاني شديد الندرة في أعمال نجيب محفوظ، ولا نكاد نجده واضحاً مكتملاً إلا في روايته الشهيرة «أولاد حارتنا»، ورائعته «ملحمة الحرافيش»، وهما من الأعمال الطويلة. ويهتم هذا النسق بخط تطور واحد يخترق القصة عبر الزمان من بدايتها وحتى نهايتها. فالشخصيات كلها بمعنى من المعاني متساوية الأهمية، وتتناوب على احتلال أماكن متعاقبة في خط التطور الكبير، دون أن يسمح الصانع الفنان لإحداها بالبقاء فترة طويلة جدا. ويستثنى من هذا الجبلاوي في «أولاد حارتنا» لأنه بمعنى من المعاني تمثيل رمزي مباشر وليس شخصية روائية بالمفهوم التقليدي العام. وكذا عاشور الناجي في «ملحمة الحرافيش»، فرغم أنه أخلى المكان منذ بداية القصة لذريته، إلا أنه يبقى حاضراً في أذهان الجميع حتى النهاية باعتباره رمز العدالة الأسمى الذي تتطلع قلوب الحرافيش إليه وتصبو لعهده. وهذا النسق بسيط من الناحية الفنية التحليلية. فالتموضع بداخل الزمان والمكان واضح، وحركة الأحداث علية مباشرة متعاقبة وسريعة، ولا ثغرات أو قفزات غير مبررة في أي مكان. ولا يركز المؤلف كثيراً على المونولوج الداخلي، بل ينثره بسرعة في جنبات العمل الفني الطويل. ويمكن اعتبار هذه الروايات أقرب إلى العمل الفكري المجرد ذي

الدلالات الرمزية المبطنة، رغم ثراء «ملحمة الحرافيش» ببعض التفاصيل الفنية الممتعة.

أما النسق الثالث فهو من نتاج العقلية المحفوظية التي لا تتوقف أبداً عن التجريب والإبداع والإبتكار. إنه العقل الذي أنتج روايات مثل «ميرامار»، «المرايا»، «الكرنك»، «أفراح القبة»، «العائش في الحقيقة»، «يوم قتل الزعيم»، «حديث الصباح والمساء». في كل هذه الأعمال نجد نجيب محفوظ يغير لأول مرة المنظور Perspective ذاته الذي ينفذ من خلاله القارئ إلى الجوانب الداخلية للرواية ليكشف بناءها وترتيب أحداثها العِلّي فيلمس بذلك شحنة الفعل الروائي المتفجر. فبدلاً من أن يكون هذا المنظور ضمير المتكلم (الراوي)، أو ضمير الغائب كما تعودنا منه ومن غيره، فهو يجعلنا الآن نرى ما يحدث بالقصة بعيون جميع الشخصيات الموجودة فيها. ففصول الرواية تصبح بهذه الطريقة تحمل أسماء الأبطال أنفسهم. الفصل الأول اسمه أحمد – مثلاً – يعني أن نرى أحداث القصة كلها من منظور أحمد. الفصل الثاني عمر أي أن نرى نفس القصة لكن من منظور عمر فقط. ثم الفصل الثالث سمير إذن من منظور سمير لوحده، إلخ. وهكذا، تتعاقب خطوط تطور الأحداث داخل الرواية بشكل متواز، ومن هنا تتولد خصوبة فائقة جديدة في العمل الفني، وبمذاق مختلف لم نألفه من قبل. فأنت ترى خط تطور من منظور أحمد منفصلاً عن خط تطور من منظور عمر منفصلاً عن خط تطور من منظور سمير، لكن في الحقيقة تبقى أحداث الرواية «الفعلية» واحدة لا تتغير، فهي مدفونة في كل الخطوط التي تبدو ظاهرياً منفصلة بينما هي متشابكة تشابك البشر الواقعي الفعلي في الحياة.

ويطرح هذا النسق المعماري مشاكل معقدة إذا حاولنا تحليل امتدادات أجزائه في المكان والزمان. فمن الواضح أن الشكل التقليدي للسرد الروائي، بصيغتي ضمير المتكلم وضمير الغائب، يقود لنوعين متميزين من الزمان لكنهما واضحان لا إشكال بهما. فضمير المتكلم يجعل زمان الرواية هو الزمان الذاتي أو الداخلي . Subjective or Internal Time ولأن الراوي مرتبط باستمرار في عملية وصف مستمرة لما يحدث في الخارج، فإن الحركة بهذا الزمن تتم في معظم الأحيان بسلاسة ويسر، خاصة إذا تذكرنا واقعية الكاتب التي تنفر من «أحلام الزمن الذاتي» وقفزاته العجيبة الفانتازية. وإذا صيغت الرواية على أساس ضمير الغائب، فإن الأحداث تتحرك ضمن الزمان الموضوعي Objective Time، وهو زمان الفيزياء الذي تقيسه الساعات، ويتشوه هذا الزمان، زيادة ونقصانا، بقدر ما يقترب المؤلف من الأعماق السيكولوجية للشخصيات. أما في حالة النسق المعماري المحفوظي الثالث، فإنه لا وجود لزمان واحد تسري به جميع أحداث الرواية ! بل هناك أزمنة متعددة بعدد الشخصيات التي استخدمت لإسقاط to project أحداث القصة على ذهن القارئ، أي هناك زمان أحمد وزمان عمر وزمان سمير، وكلهم يدورون في سردياتهم الروائية حول قصة مجردة نستخلصها نحن القراء بعقولنا، لكنها ليست مكتوبة، وقعت أحداثها مع كل تلك الشخصيات في الزمان الموضوعي (أي الخارجي) بوقت ما. ولا ننسى أن هذه الأزمنة يمكن أن تصاغ على إحدى الصورتين التقليديتين سواء بضمير المتكلم أو الغائب. ومن ناحية التتابع السببي للأحداث، فإننا نجد أن كل واحد من الأزمنة العديدة التي تمثل الرواية ينتمي للنسق المعماري المحفوظي الأول. فأحمد، في الزمان الذي يمثله وجوده، هو «البطلس الرئيسي هنا بينما تستحيل كل الشخصيات الأخرى إلى شخصيات جانبية. وفي زمان عمر يصبح هو البطل والآخرون الشخصيات الجانبية. وهكذا، يتغير الحال بتغير المنظور الذي يسمح لنا نجيب محفوظ من خلاله بتقصي أبعاد القصة، وتستحيل الرواية الواحدة إلى عدد من الروايات «المتوازية»، والمتشابكة في آن واحد، بحسب ما لدينا من شخصيات فاعلة.

ويبقى أن نشير لملاحظة عامة تنطبق على الغالبية الساحقة من روايات محفوظ. كنا قد ذكرنا أن المعمار

الهندسي للعمل الفني يقوم في كل من المكان والزمان معا. فهل من خصائص عامة مميزة لطريقة استخدام نجيب محفوظ للحركة في هذين المتصلين الزماني-المكاني؟ في الحقيقة تلفت انتباهنا نقطة هامة وأساسية، وهي أن الكاتب يجعل دائماً أحداث الرواية تدور في مكان واحد، بينما يلعب كما يشاء على إيقاع الزمن. وهذه خاصة أساسية يمكن ملاحظتها كثيراً في إبداعات الأدب المصري عموما، ومحفوظ خصوصا. فدائماً العائلة القاهرية، ودائماً المكان هو أحياء وحواري القاهرة، والاستثناءات قليلة لا تمس الملاحظة العامة التي نطرحها هنا، بل العكس فهي تدعمها. فإذا سافر البطل لمكان بعيد عن «المكان» الرئيس الذي اختاره الكاتب ليكون مسرح أحداث الرواية، فإننا نجد قلبه يظل معلقاً باستمرار بهذا «المكان»، وفي النهاية يعود إليه كما في رواية «بداية ونهاية». وقد نجد تنويعات مكانية بإدخال الإسكندرية لبعض القصص مثل «الطريق»، «السمان والخريف»، «الشحاذ»، لكن هذا لا ينفي مرة أخرى الحقيقة الثابتة وهي أن نجيب محفوظ فنان لا يميل للحركة الملتوية المعقدة المسارات عبر المكان، بل يميل لفعل ذلك في البعد الزماني الخالص ٥. ويمكن ملاحظة ذلك بأوضح صورة في قصص النسق المعماري المحفوظي الثاني، وهي «أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش». فهنا نجد المكان ثابتاً لا يتغير.. الحارة الواحدة الأبدية المنعزلة عن غيرها من الحارات، وإن كانت تتنافس معها تنافساً خفياً لا يهتم الكاتب بإبرازه كثيرا، لأنه ليس جزءاً أساسياً من قلب الأحداث. لكن سهم الزمان يمضي بسكان هذه الحارة نحو الأمام كالصاروخ، فيخترق أحداثاً كثيرا، ويجسد قدراً قاهراً لكن تصوغه أيدي البشر أنفسهم، ويعيش أبطال ثم يموتون ويجيء غيرهم. وهكذا.. تقع الدراما الحقيقية بمعظمها في الحركة الزمنية الديناميكية للحدث والتي تظل تدور وتتاور في نفس الأبعاد المكانية.

ويرجع هذا الأسلوب في التركيز على الحركة الزمنية، وتجاهل دور المكان، في نظري، لثلاثة أسباب مختلفة. الأول شخصي ذاتي يتعلق بتاريخ نجيب محفوظ نفسه. فهو رجل يكره السفر والترحال، يعشق القاهرة بجنون، ولا يتركها إلا ليزور الإسكندرية بالصيف. وطوال عمره الأدبي لم يسافر خارج مصر إلا مرتين ولأسباب تتعلق بعمله في وزارات الحكومة ٦. وفي إحدى هاتين المرتين، وكانت لليمن، كتب قصصاً قصيرة تعبر عن تجربته النفسية هناك، وهذا يدل على أن للسفر تأثيراً مباشراً على إبداع الفنان. ولحياة أي كاتب دور كبير للغاية فيما يكتب.. أكبر مما يتصور معظم الناس، وخاصة في فن الرواية. فالرواية بناء هندسي معقد ومتداخل الخطوط والأحداث، ومن الصعب جداً على أي كاتب، مهما بلغت درجة عبقريته، أن ينسج جميع أحداث قصته من مادة الخيال فقط. وأذكر أنني سمعت نجيب محفوظ يقول في إحدى برامجه الإذاعية أنه يستقي تفاصيل الكثير من أعماله من مراقبة الحياة الواقعية للبشر حوله. فهو من رواد المقاهي المحترفين، بل هو أبو فكرة المقهى الشعبي الثقافي، ومن خلاله يقف على الكثير من القصص وسالحواديتز التي كان يسجلها - بذاكرته أو على الورق لا ندري بالضبط - أولا بأول ليستفيد منها فيما بعد. وفي هذا يؤكد نجيب محفوظ مراراً وتكراراً أنه يعمل كثيراً جدا، وأن السر الحقيقي وراء إنجازاته الباهرة هو المثابرة والتحصيل الدائب الذي لا ينقطع، وأن الروائي بالذات ليس كالشاعر الذي يتمدد على سريره منتظراً طائر الوحي والإلهام حتى يحط فوق رأسه، بل يجب أن يجلس على مكتبه ساعات طويلة يجرب بها كافة الصيغ الملائمة للتعبير الفني.

والسبب الثاني في تجاهل محفوظ للحركة عبر المكان هي في تصوري دلالة رمزية باطنية من المؤلف يؤكد من خلالها انتماءه العميق لمصر. فهو فنان مصري قبل كل شيء، ورغم عالمية الأفكار التي يبشر لها محفوظ في قصصه ورواياته، إلا أنه كمعظم مفكري وكتاب مصر يعيش مشكلة الإزدواج الشهيرة بين الحضارتين العربية والإسلامية والحضارة الفرعونية القديمة. وقد قال هذا نجيب محفوظ نفسه

فأكد على أنه ابن حضارتين عريقتين - لكن مختلفتين – في ذات الوقت. فربما كان جعله لأحداث قصصه تدور في نفس المكان محاولة منه لبحث مشاكل العالم لكن ضمن إطار مصري الهوية يجسده المكان الواحد أو الرقعة الجغرافية المحدودة.

أما السبب الثالث فتقودنا إليه الفقرة السابقة. فالحضارة المصرية القديمة مشهورة باهتمامها العميق بفكرة التغير عبر الزمن. وقد عبروا عن هذا الإيمان الراسخ بحتمية الحركة الكلية الشاملة داخل الزمن باختراعهم لفكرة الحياة بعد الموت. فهم عاجزون بالفطرة عن تصور توقف الزمان الداخلي المفاجئ للأشخاص عند الموت. فكرة نهاية الزمن وتوقفه لا تستسيغها عقولهم لذا تغلبوا عليها من خلال فكرة أخرى هي البعث والعالم الآخر ومتابعة الحياة. وبهذا يعود نجيب محفوظ ليؤكد فعلاً أن الجذر الحضاري الفرعوني بالغ العمق في كيانه ووجدانه، فجعل من أعماله الفنية ملحمات زمنية كبرى تتشابك بها الخطوط والأحداث على مسرح التطور التاريخي المحض إلى الأمام، بينما يبقى المكان هو هو.. أرض مصر بنيلها الأزلي الخالد الذي لا يتغير.

ما بعد نجيب محفوظ:

سيثير هذا العنوان استغراب الكثير من القراء لأنه يبدو كدعوة مبطنة لتجاوز نجيب محفوظ. ونحن شعوب اعتادت على تقديس كبرائها، والأهم الحفاظ على التقاليد المتوارثة وفكر الأوائل. وسالأستاذ» رمز كبير نكن له كل الإجلال والتقدير على ما قدم للفكر والأدب العربي، فكيف نتجاوزه إذن؟! تساؤلات ممكنة، وقد تتعدد الإجابات عليها أيضا. لكن في السياق المحدد الذي ارتأينا أن نكتب البحث على أساسه، وهو العلاقة بين نجيب محفوظ والعلم، سنترك الكلام لما تقوله المقارنة بين الفيزياء النظرية ومستويات العلاقة المحفوظية معها التي ناقشناها مطولاً في الفقرات السابقة.

الفيزياء الكلاسيكية والحديثة:

الفيزياء النظرية، مثلها مثل أي نشاط إنساني عقلي آخر، لا بد أن تمر عبر مراحل تاريخية متعاقبة من النضج والتطور. والرواية الغربية لنشأة وتطور هذا العلم معروفة. فالبداية كانت مع الفلاسفة الأيونيون الأوائل، وأبرزهم طاليس، فهم من أبرزوا للوجود – لأول مرة – الأسئلة الكبرى التي أثارت التفكير العقلي المجرد بالعالم. ثم تطورت إسهامات الإغريق وبلغت ذروتها مع الثلاثي الشهير العظيم: سقراط، أفلاطون، وأرسطو. بعد ذلك «نام» العالم (والعالم في هذه القصة هو أوروبا طبعاً!) لألفي سنة تقريباً حتى استفاق على صرخة كوبرنيكوس المدوية بأن الشمس هي مركز الحركة في الكون وليس الأرض. وبعد الثورة الكوبرنيكية جاءت اكتشافات كبلر، ثم الثورة الغاليلية، ثم تنوير الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت، ثم الثورة الكبرى التي تمثلت في نظام نيوتن الرياضي المهيب لوصف الكون. ومع ميكانيكا نيوتن خطا العلم الحديث خطوته الجبارة الأولى نحو الأمام. وترافق مع هذه الإكتشافات الفيزيائية ثورة مرافقة في التنظير للفلسفي، بدأت مع بركلي وهيوم ووضع الهيكل العام لها الفيلسوف الألماني العظيم كانت Kant في بنائه النقدي المعروف للعقل. ثم جاءت المرحلة الأهم بعد ذلك مع اكتشاف قوانين الكهرومغناطيسية في القرن التاسع عشر على يد ماكسويل. ومن هذا الإكتشاف بدأت الصعوبات تعتري النموذج النيوتوني المتبع لدراسة الكون، وفي نهاية سلسلة طويلة من الأبحاث المتعثرة جاء أينشتين في عام ١٩٠٥ ليطلق نظريته النسبية الشهيرة، التي قوضت بعد اكتمالها تماماً في عام ١٩١٨ ميكانيكا نيوتن، وأجهزت على تصورها الفلسفي للعالم. ومن المهم الآن أن نذكر أن بدايات ثورة أخرى كانت قد أطلقت على استحياء في عام ١٩٠٠ من خلال فرض الكم الذي اقترحه ماكس بلانك. وقد أدى استخدام هذا الفرض فيما بعد لدراسة البناء الداخلي للذرة إلى أطلاق الثورة الأخطر حتى الآن في تاريخ مغامرة العقل البشري: ميكانيكا الكم Quantum Mechanics

ما الغرض من تلخيص قصة تطور الفيزياء

النظرية في بحث يتكلم عن نجيب محفوظ؟ ما أريد توضيحه هنا هو نقطة بالغة الأهمية تصف بشكل دقيق سمات المرحلة المحفوظية، وتهيئ في الوقت نفسه لتجاوز هذا المرحلة والمرور عنها. ذلك هو التقسيم المعروف بين الطور «الكلاسيكي» The Classical Phase والطور «الحديث» The Modern Phase . يعتقد الكثير جداً من مؤرخي العلم والمفكرين العرب أن المرحلة الكلاسيكية للفيزياء النظرية هي ميكانيكا نيوتن، بينما تمثل نظريات النسبية لأينشتين وميكانيكا الكم المرحلة التي نسميها الفيزياء الحديثة. كما قلنا فإن النسبية الخاصة قد تم الإعلان عنها في سنة ١٩٠٥، أي قبل نحو مائة عام تقريبا، فهل هذه مدة قصيرة من عمر تطور العلم؟ في الحقيقة تجاوز الغرب وصف الميكانيكا النسبية Relativistic Mechanics بأنها نظرية «غير تقليدية ثورية» تهدم كل ما نعرفه عن التصور الكلاسيكي للكون (النيوتوني). أصبحت التشوهات الغير مألوفة في نسيج المكان والزمان، والتي أدخلها أينشتين للفيزياء، حقائق ثابتة راسخة تمثل أفضل نظرية ممكنة لوصف الكون على المقياس الكبير Large Scale Universe، وبهذا صارت من أدبيات وكلاسيكيات العلم «التقليدية». أما الثورة الحقيقية فقد أتت من المنظومة التي اكتمل تطورها بعد النسبية، ولا زالت تتطور حتى الآن، وهي فيزياء الكم. بعبارة واحدة، ينظر الفيزيائيون والفلاسفة اليوم لميكانيكا الكم على أنها الفيزياء الحديثة، بينما تمثل المرحلة السابقة عليها، أي ميكانيكا نيوتن ونظرية ماكسويل ونظرية أينشتين، المرحلة الكلاسيكية ٧.

ولهذا التمييز في الحقيقة سبب أعمق من العامل الزمني. فلا يمكن أن نصنف مرحلة ما بأنها كلاسيكية بسبب التقادم الزمني لوحده، بل لا بد من وجود مرحلة جديدة تبشر برؤية فلسفية عن العالم تختلف جذرياً عن المفهوم الذي تحمله المرحلة القديمة. من هذا المنطلق نجد أن فيزياء أينشتين تملك الكثير جداً من ملامح التشابه مع فيزياء نيوتن، أكثر مما قد يتصور المرء من الوهلة الأولى. وقد أصبح بمقدورنا اليوم رؤية هذا الإختلاف بوضوح لأن النموذج المعاكس جداً للإثنين معاً – نيوتن وأينشتين – أي ميكانيكا الكم قد صار معروفاً تماما، وفرض نفسه بقوة على كل مناحي الحياة عبر نجاحه التطبيقي المذهل.

إن كلاً من نيوتن وأينشتين يؤمن بالخاصية الموضوعية للعالم The objective nature of the world، أي أن الكون «يوجد» فعلاً هناك بمعزل عن المراقب الخارجي، وأن الظواهر الطبيعية «موجودة» بشكل منفصل عن الإنسان. أيضا، فإن كلا الرجلين من المؤمنين بقوة بالبناء السببي أو العِلّي للكون. فعندهما أن الكون يتألف من مجموعة من الأحداث تتحرك وتترابط وفق قانون السببية.

هاتان الخاصيتان للكون (تبدوان منطقيتين جداً في نظر القارئ العادي الذي يعتقد أنهما لا تستلزمان أن نذكرهما أصلاً بشكل منفصل) هما بالضبط ما جاءت ميكانيكا الكم لتثبت عكسه. وحقيقة أنه من الصعب للغاية تناول هذه النقطة بالتفصيل هنا، لكن خلاصة القصة أن ميكانيكا الكم تقود للإعتقاد بعدم وجود نسق عِلّي محدد يحكم حركة الجسيمات الميكروسكوبية مثل الإلكترونات. وقد نبع هذا من مبدأ الشك الشهير لهيزنبرغ، أحد كبار مؤسسي ميكانيكا الكم، والذي ينص على أن هناك لاحتمية Uncertainty أساسية في صلب الطبيعة تجعل من المستحيل معرفة المقادير الفيزيائية للكميات المايكروسكوبية The Microscopic Quantities بشكل دقيق وقاطع. وكما يقول بول دافيز الفيزيائي المعروف: «للاحتمية تضمينات عميقة. إنها تعني مثلاً أن الجسيم الكماتي لا يتحرك عبر الفضاء في مسار واضح التحديد. فلقد يترك الإلكترون الموقع A مثلاً ليصل إلى الموقع B، لكن ليس في الإمكان أن نعين مساراً محدداً يربط ما بين الموقعين» ٨. وفي هذا كما نرى تحدٍ حقيقي لقانون العلية، لأنه أصبح من المستحيل الآن التنبؤ بدقة بموضع الإلكترون بعد فترة زمنية معينة انطلاقاً من معلومات عن الحالة

الإبتدائية Initial State وقانون الحركة المناسب The appropriate law of motion، كما هي الحال في كل من ميكانيكا نيوتن وأينشتين.

وقد أصبحت الصورة في الحساب الكمي مختلفة جداً بالتالي. فبدلاً من الحديث عن مسارات «محددة»، وكميات فيزيائية «محددة»، أصبحت هناك «احتمالات» للحركة، وأمواج تتبعثر «بعشوائية» في الفراغ. والقوانين الرياضية صارت لا تحكم الآن تغير كمية فيزيائية «محددة»، وإنما تغير «احتمالس أن تكون قيمة هذه الكمية الفيزيائية كذا أو كذا. وجدير بالذكر أن أينشتين نفسه قد رفض النموذج الذي تقدمه ميكانيكا الكم لوصف العالم على اعتبار أنه «ناقص»، لأنه يناقض فرضيات السببية والإيمان بالوجود الموضوعي المستقل للظاهرة الفيزيائية، وهي الفرضيات «الدينية» التي يقدسها أينشتين ولا يؤمن أبداً بإمكانية أن يقوم العلم بدونها. وفي هذا قال قولته الشهيرة: «إنه الله لا يلعب النرد مع الكون» God does not play dice، أي أن قوانين الطبيعة لا يمكن أن تكون في أساسها «احتمالية» Probabilistic كما تزعم ميكانيكا الكم.

وليس قانون العلية فقط الذي يصبح وجوده أمراً مشكوكاً به. بل إن ميكانيكا الكم تجعل من المستحيل فصل الملاحظ أو المراقب Observer، الذي يقوم بإجراء التجارب الفيزيائية وأخذ القياسات والملاحظات المختلفة، عن الحدث الطبيعي نفسه. ما تقوله الفيزياء الكمية بكل جدية هو أن قيام هذا المراقب بإجراء عملية قياس measurement يؤدي «لتغيير» الظاهرة الفيزيائية التي تفاعل معها. وقد تابع مهندسوا وفلاسفة ميكانيكا الكم هذه الحقيقة إلى أقصى ما يمكن أن تحمله من دلالات فلسفية، فانتهوا إلى الشك بوجود المادة أو الحادثة الفيزيائية بمعزل عن المراقب الخارجي.

ويلخص بول دافيز كل هذا كالتالي: «إن التكيف مع جيشان المفاهيم الذي تطلبه النظرية النسبية لهو أسهل في نواحٍ كثيرة مما تتطلبه ميكانيكا الكم» ٩.

والحقيقة النهائية هي أن «.. ميكانيكا الكم، على عكس النسبية، تعرض لنا مشاكل في المفاهيم والفلسفة أكبر بكثير» ١٠.

«تقليدية» نجيب محفوظ:

إن نجيب محفوظ يتبع في واقع الأمر العلم أو الفيزياء النظرية ممثلة بمرحلتها الكلاسيكية وليس الحديثة. هذه هي الفرضية الأساسية التي أطرحها هنا كأساس لفهم نتاج الكاتب الحاضر ثم تجاوزه بعد ذلك. فكما رأينا في الأجزاء السابقة من هذا البحث، فإن محفوظ يتسم بالواقعية والموضوعية الصارمة، والإنقياد نحو استخدام نماذج عِلِّية محددة. ليس من الصعب أن نرى الآن أن هذه السمات أقرب للطور الكلاسيكي للعلم منها للثوري الحديث. فميكانيكا الكم قد أفرطت في استخدام رياضيات متقدمة جدا، شديدة التعقيد والغموض، بحيث أصبح الخيال الحر – الطامح لمجاوزة الأشياء المحسوسة – يلعب دوراً كبيراً في تطوير النظرية نحو الأمام.. أكبر بكثير مما يلعبه التفكير المباشر المتأثر بالواقع. بل إن كلمة «الواقع» نفسها قد تغيرت. فداخل سطح المادة الخامل الذي نلاحظه بحواسنا الخمسة التقليدية يكمن طيف هائل من الجسيمات الأولية والكواركات، تتحرك – أو بالأحرى ترقص! – حول بعضها البعض رقصة بديعة سحرية تنتظمها الرياضيات الأخاذة التي تسيطر على كل شيء. لم يعد هذا «الواقع» إذن شبيهاً بالواقع الذي عرفه العلماء قديما.. الواقع الصارم التقليدي والمباشر.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الشك بالوجود الموضوعي للعالم الفيزيائي بمعزل عن المراقب الخارجي يعود بنا إلى الفلسفة المثالية القديمة المعروفة. وإذا قارنا الوضع بالأدب، فإن الفلسفة المثالية تقابل بالضبط النهج الغير واقعي في الإنتاج الإبداعي. فإذا كان مصدر الوجود المادي هو العقل كما يقول بيركلي، فإن الكاتب أو الروائي الذي يريد ملامسة الحقيقة المباشرة للأشياء يجب أن لا يبدأ من الوجود الفج للمادة أو الواقع، بل يتوجب عليه «نبش»

وتنقيب ما يكمن داخل ذاته.. داخل نفسه هو.. وداخل عقله الخاص. ومن الإبحار في أعماق هذا الداخل يتكشف الوجود الحقيقي للعالم، وينزاح الستار عن أسرار الحياة. وبهذا يصبح النهج الأدبي المتماشي مع فلسفة ميكانيكا الكم هو الأدب الذاتي، أو الأدب السيكولوجي، أو الأدب السحري الغرائبي، لكن ليس الواقعي بجميع الأحوال.

والغرب الذي نشأت ميكانيكا الكم في أحضانه هو أول من يدرك هذه الحقائق. وما أعمال إليوت وجيمس جويس إلا استجابة عميقة للثورة التي أحدثتها المرحلة الحديثة من الفيزياء النظرية في المجتمعات والعقول الغربية، أي المرحلة «الكوانطية» The Quantum Stage . لقد أدرك الفنانون في الغرب أنه لا إنفصال أبداً بعد اليوم بين العلم والحياة والإنسانية. أصبحت هذه العلاقة الملمح الأكثر بروزاً في الحضارة الغربية المعاصرة التي استحقت بجدارة لقب «حضارة العلم» (بغض النظر عن التدهور الأخلاقي المريع الذي انحدرت إليه في نفس الوقت فهذه قضية أخرى). ولأن الأدب هو تعبير مباشر عن الحياة الإنسانية، فقد أدرك الفنانون بالتالي ضرورة أن يلتحم إنتاجهم الإبداعي الفني بروح وفلسفة العلم. وفي القرن التاسع عشر سيطرت الروح الواقعية على الأدب حتى استحق بجدارة أن نسميه قرن الواقعية العظيم. وكانت هناك أعمال الروائيين العمالقة مثل دوستويفسكي وديكنز وبلزاك. وليس من المصادفة أبداً أن تكون الفيزياء في تلك المرحلة تعيش مرحلتها الواقعية الكبرى تحت مظلة ميكانيك النيوتن الجبار، الذي بلغ من نجاحه أن أساتذة الفيزياء في أوروبا بدأوا في نصيحة الطلاب الجدد بالتوجه لدراسة تخصصات أخرى، مثل الكيمياء والبيولوجيا، لأن الفيزياء كعلم قد انتهت ولم يعد هناك الجديد مما يمكن اكتشافه! وعندما تسيطر روح الإستقرار والثبات على تطور علم أو نظرية ما، فإن الحاجة تنتفي لاستخدام الخيال الجامح الذي يتجاوز الواقع لأن هذا يقلق النظام المستقر فعلاً ويهدده. ولست أزعم هنا أن العلم هو الموجه الوحيد لتطور الأدب، فهناك عوامل أخرى من أهمها الظروف السياسية والاجتماعية التي تمر بها الأمة، ودرجة النضج الفلسفي بها. لكن العلم بتصوري أخذ يتحرك رويداً رويداً في الحضارة المعاصرة نحو موقع الصدارة بين هذه العوامل المؤثرة.

اكتمل تطور ميكانيكا الكم بانتهاء العقد الثالث من القرن العشرين. وفيما بين ١٩٢٧ و١٩٣٠ يمكن القول أن الإنجازات الأساسية كافة لهذا البناء الشامخ كان قد تم إكمالها. ومن هنا كانت الانعطافة في الإتجاه الأدبي شبه متزامنة مع «اكتمال» هذه الثورة وليس بدايتها. حقيقة يمكن اعتبار مصطلح «الحداثة»، الشهير والمثير للجدل في أوساط النقاد العرب، التعبير الأبسط عن هذا الانعطافة التاريخية.

والتغير في الأدب عادة ما يتأخر عن التطور في العلم. فالأدباء بطبيعة الحال هم مراقبون خارجيون وغريبون عن جو العلم الغارق بضباب المصطلحات التقنية المعقدة والمعادلات الرياضية شديدة التجريد. فقط بعد تمام نضج النظرية يبدأ الفيزيائيون، الذين كانوا منهمكين أشد الإنهماك بعملهم «التقني»، في الالتفات للخلف والتفاعل مع الجمهور لنقل صورة العلم إليه. وحقيقة فإن أفضل طريقة يتحدث بها العالم مع المجتمع تكون من خلال تحويل النظريات إلى تطبيقات. فالإختراعات النافعة الملموسة هي ما يلفت أنظار الناس العاديين لنجاح النظرية وليس التماسك المنطقي الداخلي أو البرهان الرياضي. الآن.. عندما بدأ نجيب محفوظ رحلته الإبداعية، في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، كانت الإتجاهات «الحداثية» بالأدب قد أصبحت معروفة في أوروبا وأمريكا (لاحظ أن ثورة الكم بدأت عام ١٩٠٠ واستمرت ثلاثين عاما، تفاعل معها الأدباء في العشرينات، واكتمل البناء في الثلاثينات). فكتاب مثل كافكا وإليوت وجيمس جويس وبروست وفيرجينيا وولف - وجابرييل ماركيز (الواقعية السحرية) فيما بعد بأمريكا الجنوبية - أصبحوا نجوماً ساطعة في سماء الفكر الجديد، الذي عبر عن نفسه من خلال التكنيكات السيكولوجية والرمزية والسريالية.

ومرة أخرى أؤكد أن هؤلاء الكتاب كانوا نتاج مرحلة طبيعية من تطور الفكر الغربي - الذي أصبح خاضعاً أكثر من أي فكر إنساني سابق لسطوة العلم - نحو الحالة التي تسود بها ميكانيكا الكم بنتائجها الفلسفية «العبثية»، مثل انهيار العلية وموضوعية الوجود المادي للطبيعة بمعزل عن الإنسان، وتهيمن بها على الفكر الاجتماعي كله.

وبطبيعة الحال فإن نجيب محفوظ، الذي نشأ وعاش وترعرع بمصر بعيداً جداً عن مركز تطور الأحداث (وهو أوروبا وتحديداً ألمانيا)، لن يتمكن من الإمساك في وقت مبكر بالدلالات الحقيقية لهذا التغير الكبير في مسار العلم وفلسفته، وما رافقه من انعطافة حداثية في الأدب والفن عموما. فكما ذكرنا من قبل، فإن مصادر الثقافة المحفوظية المبكرة كانت من نوع سلامة موسى وطه حسين، وهي مصادر «كلاسيكية» تمجد داروين وفرويد وماركس وديكارت، وتعمل على ربط العلم مباشرة بالمشاكل السياسية والإقتصادية والإجتماعية القائمة. ومن هنا كان الإهتمام بالواقع هو الهاجس الأوحد لهذه المجموعة، فأخذت بالتالي من روح العلم ما يناسبها، وهو العلم الكلاسيكي (الميكانيك النيوتوني/الأينشتايني) الذي أصبح راسخاً في الدوائر الأكاديمية بمصر. ومن البدهي أن بلداً متخلفاً محتلاً في العالم الثالث لن يسارع بتغيير مناهجه الجامعية بسرعة ليتواكب مع التغير الثوري في بنية العلم والذي تم تحقيقه في أوروبا. بل لا أبالغ إذا قلت بأن الدوائر الأكاديمية والثقافية العربية (وخصوصاً في النقد الأدبي) لا تزال عاجزة حتى اليوم عن استيعاب مضامين الثورة الكمية ناهيك عن إدراك وجودها !

ولنترك الكلام لنجيب محفوظ نفسه الذي يقول: «عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فيرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب - وقد تبين بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الإختيار فقط. لقد أخذت الأسلوب الواقعي، وكانت هذه جرأة وربما جاءت نتيجة تفكير مني. ففي هذا الوقت كانت فيرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الإختناق. أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك» ١١.

وهكذا أقدم نجيب محفوظ فعلاً على اختيار النهج الكلاسيكي بجرأة كبيرة يندر أن نجد لها مثيلاً بين شباب الأمس أو اليوم. وبسبب عبقريته الخاصة، فقد تحول هذا الإختيار إلى «نهج» كامل في أوساط بعض الدوائر النقدية العربية.

إن نجيب محفوظ هو كاتب «تقليدي» على أساس أن «التقليدية» و«الحداثية» تحددان بدرجة الإنتماء لفرعي العلم الكلاسيكي والحديث (الكوانطي). هنا نلاحظ الحقيقة الهامة التالية. لا يمكن في العلم أن «تختار» بين جناحين متعاقبين من الناحية التاريخية التطورية. لا يمكن أن تختار الإيمان بنظام بطليموس الذي يجعل الأرض مركز الكون، وأن ترفض النظام الكوبرنيكي الذي يجعل الشمس هي المركز الذي تدور حوله كواكب المجموعة الشمسية. لا يمكن أن تختار الإيمان بالنظام القديم والنظام الجديد قد نضج واكتمل. إن خط تدور الأفكار العلمية يختلف جذرياً عن خط تطور الأفكار الإنسانية في أنه خط صاعد دوماً للأمام، تزيح به الأفكار الجديدة الأفكار القديمة وتحل محلها. ولكن في الفلسفة نجد أن الاهتمام بأفلاطون مثلاً لم يتوقف لحظة واحدة، ولا تزال مئات الأبحاث والكتب تصدر في كل جامعات العالم حول فكره وفلسفته.

وعلى هذا الأساس يصبح كاتب مثل نجيب محفوظ كاتباً «تقليديا» على الرغم من كل التجديد والابتكار الذي قدمه للرواية العربية لأنه اختار اتباع الجناح الأدبي المتفاعل مع التوجه الكلاسيكي للعلم الذي بدأنا بتجاوزه. وبالطبع أنا لا أقصد الانتقاص من أحد باستخدام وصف «تقليدي»، بل أحاول فقط وضع المؤلف الكبير ضمن الدائرة التصنيفية الأمثل وفق معيار العلاقة بين الأدب والعلم.■

هوامش

١- تراجيديات اليونان القديمة مثل أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس، وكذا تراجيديات شكسبير المعروفة. والمقصود البناء الكلاسيكي للتراجيديا الذي يقف فيه القدر بمواجهة الإنسان لكن دون أن يقوى هذا الأخير على الإنتصار عليه.

٢- كتبت «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، و«السراب» في الفترة بين ١٩٣٨ و١٩٤٤ حسبما أورد مؤلف الكتاب المذكور بالهامشة (١) نقلاً عن نجيب محفوظ نفسه. لكن من المثير ملاحظة تشكيك د. عبدالمحسن طه بدر في المرجع المذكور بالهامشة (٣) في دقة تفاصيل هذه التواريخ. أنظر مثلاً الصفحات ٢٣٧-٢٣٨ في هذا المرجع.

٣- يوجد من النقاد من يقول بعكس ذلك. فمثلاً الكاتب بالمرجع المذكور بالهامشة (٣) يهاجم استطرادات محفوظ في أثناء الرواية من أجل التعليق على الأحداث بلغة تقريرية مباشرة. ونحن نرى أن من حق الكاتب عرض وجهة نظره الفلسفية في أحداث رواياته بالطريقة التي يرغب بها، وأن هذا لا يعد حشواً زائداً بالمعنى الذي نقصده هنا، أي الحشو بتصميم «مواقف وأحداث روائية» إضافية غير مطلوبة لتطور خط - أو خطوط - الأحداث الرئيسية. كل ما في الأمر أن محفوظ اختار أن يعرض آراءه بالأحداث مستخدماً أبسط أسلوب، وهو اللغة التقريرية المباشرة. وقد اختفى هذا الأسلوب تدريجياً مع نمو فكره وقدراته التعبيرية.

٤- محمد قطب، «التطور والثبات في حياة البشرية»، دار الشروق.

٥- ويمكن أن نستثني من هذا رواية محفوظ المميزة «رحلة ابن فطومة» التي كتبها عام ١٩٨٣. فهنا نجد القصة الترحالية التي يترك بها البطل وطنه يسافر لبلاد بعيدة غريبة بحثاً عن الحكمة أو الحقيقة. وتعتبر هذه الرواية بحق خروجاً عن النمط المألوف للرواية المحفوظية. فهي تمرد على واقع «المكان الثابت»، كما أنها تحفل بدلالات فانتازية ورمزية واضحة، ويطرح من خلالها المؤلف أفكاراً نقدية في غاية الجرأة.

٦- فتحي العشري، مقالات نجيب محفوظ التي جمعت تحت ثلاثة عناوين: «حول الشباب والحرية»، «حول الدين والديموقراطية»، وسحول الثقافة والتعليم»، من منشورات الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٩٠.

٧- من الكتب الجيدة التي تلخص تاريخ تطور العلم وفلسفته كتاب «فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول - الحصاد - الآفاق المستقبلية»، للدكتورة يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، عدد ٢٦٤، ديسمبر ٢٠٠٠. لكن هذا الكتاب مع ذلك يقع في الخطأ نفسه، فيضع نظريات النسبية وميكانيكا الكم معاً في سلة واحدة اسمها الفيزياء الحديثة.

٨- بول دافيز، ١٩٨٩، تقديم كتاب «الفيزياء والفلسفة» لهيزنبرغ، ترجمة د. أحمد مستجير، صفحة ١١-١٢، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٩- المرجع السابق، صفحة ١٠.

١٠- المرجع السابق، صقحة ١١.

١١- يوسف الشاروني، «دراسات في الرواية وفن القصة»، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، صفحة ٢٣-٢٤.



قراءة في معجم

المرأة في التراث العربي

نبيلة إبراهيم *

هل هناك معجمٌ متكاملٌ يتوافر على المفردات والتعابير التي تختص بالمرأة، تركه لنا العرب القدماء فيما تركوه من ثروات موسوعية وكتب مؤلفة؟ إن الجواب عن هذا السؤال بالنفي القاطع. وحتى اليوم، ليس لدينا، فيما يصل إليه علمي، هذا المعجم الذي يمكن أن نسميه معجم المرأة العربية الذي يتألف من تلك المادة النادرة التي تختص بثقافة المرأة كما تَمثلها المجتمع العربي وفرضها في عصور مختلفة، وكما استوعبتها المرأة وقبلتها عن رضىً أحياناً، وتمردت عليها أحياناً أخرى، هذا فضلاً عن نماذج الإبداع النسوي التي تسربت إلى الكتب التي ألفها أهل الفكر من الرجال، وأصبحت تمثل شاهداً، على وعي المرأة العربية ومشاركتها في المحفل الثقافي العربي في العصور المختلفة. ولقد شئت أن أقدم في هذا البحث نموذجاً من تلك المفردات الغنية بدلالاتها الخاصة بالمرأة، والتي حيكت من حولها نصوص متعددة ومتشعبة الاتجاهات. ولعل في هذا ما يحفزنا لأن ننهض بتجميع تلك المادة البالغة الثراء لنؤسس بها أول معجم للمرأة العربية.

ولنبدأ بالقرآن الكريم والحديث الشريف لتوفرهما على مفردات ونصوص تُعد الركيزة الأساسية التي حددت قيمة المرأة اجتماعياً بالقياس

* أستاذة أكاديمية متخصصة في التراث الشعبي / مصر.

إلى الرجل. ولْنرَ، على أي نحو تشعبت دلالات تلك المفردات والنصوص لتؤدي وظائف تتجاوز النطاق التشريعي الذي وضعت فيه.

يقول تعالى في سورة النساء ﴿يأيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة، وخلق منها زوجها، وبث منهما رجالاً كثيراً ونساءً﴾. فلم تُخلق المرأة من ضلع الرجل المعوج، كما تروّج لذلك نصوص ذات طابع شعبي، بل إنها خلقت من النفس الموحدة التي خلق منها الرجل، أي أن النفس الموحدة انشطرت شطرين؛ رجلاً وامرأة.

ويقول القرآن الكريم موجهاً الخطاب للرجال: ﴿هن لباس لكم، وأنتم لباس لهن﴾. وتعني الآية أن أحد الطرفين يمثل النفس البديلة للآخر، فاللباس يكني عن صاحبه.

ويقول تعالى موجهاً الخطاب إلى الرجال كذلك: ﴿وإن أردتم استبدال زوج مكان زوج، وآتيتم إحداهن قنطاراً، فلا تأخذوا منه شيئاً. أتأخذونه بهتاناً وإثماً مبيناً. وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض، وأخذن منكم ميثاقاً غليظا﴾ سورة النساء (٢٠, ٢١). «وأفضى فلان إلى فلان»، كما يقول لسان العرب، «صار في فرجته وفضائه وحيزه». وكأن الاثنين عادا إلى حالة النفس الواحدة الأولى.

وقال صلى الله عليه وسلم: «حُبِّب إلي من دنياكم ثلاث: الطيب والنساء وقرة عيني الصلاة». ولننظر كيف وقعت كلمة «النساء»، بين الطيب والصلاة. هذه الآيات وغيرها في القرآن الكريم، ثم تلك الأحاديث التي يرد فيها ذكر المرأة والنساء، تعبر جميعها عن سمو في الفكر؛ بحيث يحق لكل مفكر منصف أن يؤكد أن الاسلام أمدَّ البشرية بأولى النصوص التي نزهت المرأة من كل ما يحط من قدرها.

وعندئذ يحق لنا أن نتساءل: كيف تسربت تلك النظرة المتدنية للمرأة في المجتمع الإسلامي إلى أن اكتملت وتجسدت في حكايات ألف ليلة وليلة التي لم يرد فيها نموذج واحد متكامل ومكتمل للمرأة العربية؟

لنحاول أن نقلب بعض النصوص في تراثنا العربي علّنا نهتدي إلى مدخل نلج منه إلى تمثل المجال الفكري الذي ترعرع فيه ذاك التصور الاجتماعي الذي تمثل المرأة مزيجاً خاصاً من الخير والشر بحيث إن أحدهما يكاد يلغي الآخر، مما جعل المرأة تمثل موضوعاً أساسياً في التراث العربي.

وهنا نعود مرة أخرى إلى مصطلح النفس الذي ورد ذكره سابقاً. وربما كانت البداية مع نشاط حركة التأويل والتشريع. لقد ورد في القرآن الكريم ثلاث آيات تصنف النفس الإنسانية إلى النفس الأمارة بالسوء، وذلك في قوله تعالى في سورة يوسف على لسان امرأة العزيز أو زليخة كما سميت في القصص الذي شاع حولها ﴿وما أبرىء نفسي، إن النفس لأمارة بالسوء إلا من رحم ربي، إن ربي غفور رحيم﴾. ثم النفس اللوامة في قوله تعالى: ﴿ولا أقسم بالنفس اللوامة﴾. ثم النفس المطمئنة في قوله تعالى. ﴿يا أيتها النفس المطمئنة، ارجعي إلى ربك راضيةً مرضيةً فادخلي في عبادي وادخلي جنتي﴾.

هذه الصيغ الثلاث للنفس الإنسانية جمعها الفكر العربي فيما بعدُ في شخصيتين نسائيتين تاريخيتين حفلت بهما الأديان السماوية، كما حفلت بهما كتب التفسير ثم القصص الشعبي، وهما زليخة امرأة العزيز، وذلك في قصتها مع يوسف عليه السلام، وبلقيس ملكة سبأ، وإن كان نموذج امرأة العزيز أكثر صراحةً – في النصوص التي كتبت عنها في جمعها بين صيغ النفس الثلاث – من بلقيس؟ فامرأة العزيز التي حاولت إغواء يوسف تدرجت من مرحلة النفس الأمارة بالسوء، إلى مرحلة النفس اللوامة عندما تنحت وعادت على نفسها باللوم إلى أن وصلت إلى مرحلة النفس المطمئنة بعد أن نبذت الدنيوي كليةً وسكنت إلى الله وحده.

وربما اقتربت رابعة العدوية من هذين النموذجين السابقين، وإن لم يرد صراحة أنها انغمست في الدنيوي

بإرادتها، وإنما كان تصوفها من خلال الصعود الروحي من الأدنى إلى الأعلى شأنها شأن أي متصوف آخر، ومن هنا أُثر عن المتصوفة أنهم قالوا عن رابعة أنه إذا سارت امرأة في هذا الطريق إلى الله، فلا تسمى امرأةً إنما تندرج فيمن يسمون رجال الله. وبهذا تستبعد رابعة عن عالم النساء بعد أن قامت بفعل لا يفعله - من وجهة نظر الرجال - إلا الرجال. ومن ناحية أخرى، فإنه على الرغم من أن تجربة الصعود في مراحل النفس الإنسانية الثلاث على نحو ما ورد في القرآن الكريم، يمكن أن تتحقق مع الرجل والمرأة على السواء، فإن نموذج امرأة العزيز وبلقيس لم يتحقق في نموذج رجولي حفظه لنا التاريخ، وربما لم يحدث هذا التعميم، لان المجتمع العربي، بوجه عام، لا يدين رجلاً إن أساء في سلوكه مع الجنس الآخر، كما يفعل مع المرأة. وربما كان هذا بفعل اللغة؛ فالنفس لفظ مؤنث، وهي معرضة لأن تمر بمراحل ثلاث أدناها منبوذ، وأسماها محمود. وعندما تتحقق النفس، المؤنثة لغةً، في مراحل صعودها من الأدنى إلى الأعلى في نموذج أنثوي وهو امرأة العزيز وبلقيس، عندئذ يميل تمثيل النفس بأحوالها الثلاث، بالمرأة. ثم تنضم كلمة دنيا المؤنثة كذلك إلى لفظ النفس لتؤكد صيغتها اللغوية المؤنثة من ناحية، وانتماؤها لمفردات عالم الشهوات والملذات من ناحية أخرى. هذا المعنى المثل الشعبي الذي يقول: «الدنيا زي الغازية، ترقص لكل واحد شوية».

وبهذا تكون خيوط كثيرة قد تجمعت حول مفردة النفس بأحوالها لتؤكد طبيعة المرأة التي فرضها عليها المجتمع الذكوري، وشاء لها ألا تتجاوز في وظيفتها الاجتماعية والإنسانية، المنفعة الحسية.

فلما وصل هذا الميراث الديني والقصصي واللغوي الذي تجمع حول المرأة إلى المتصوفة، كانت بنية التصور لعملية المعراج الصوفي من الدنيوي إلى الروحاني ومن الأرضي إلى النور الإلهي قد استقرت وأصبحت أشبه باللحن الأساسي الذي تغذيه تنويعات تصويرية موسيقية لا حدود لها، كما أصبح المجال واسعاً لأن يستوعب من جمال المرأة وجمال العالم الروحاني معاً، بقدر ما يمكن أن يندرج في هذين المجالين من مفردات رمزية وحسية. يقول جلال الدين الرومي على سبيل المثال:

سيدتي الروح التي تجلس في قصرها في الجسم

خلعت عنها النقاب وجرت تبحث عن الحب

فالتجربة التي يعيشها الشاعر المتصوف في انبهار ويعبر عنها في شعره، تجربة انطلاق الروح. والروح هنا بمعنى النفس التي تسكن جسده لتستقر في الملكوت الإلهي وتسكنه. وقد وجد الشاعر أن هذه اللحظة المفعمة بالروحانية، يناسبها من حيث الشكل على الأقل استدعاء العشق الدنيوي الحسي، عشق المرأة للرجل، وبكل ما في معجم هذا العشق من مفردات شبقية يمثلها في المثال السابق القناع الذي ضاقت به المرأة ذرعاً فأزاحته عن وجهها لتقابل محبوبها سافرة. وعندئذ تكون إزاحة القناع عن الوجه المعادل الموضوعي للروح التي شردت من قيدها الجسماني لتنطلق حرةً وبعيداً عنه، إلى ملكوت الله.

والسؤال الذي نود أن نطرحه الآن: لماذا يحلو للشعراء الصوفيين أن يجسدوا النفس أوالروح في شكل امرأة؟ وأكثر من هذا، لماذا يحلو لهم أن يجسدوا الذات الإلهية في شكل امرأة يُسعى إليها على نحو ما يقول ابن الفارض، على سبيل المثال، في تائيته:

وصرحْ بإطلاق الجمال ولا تَقُل

بتقييده ميلاً لزخرف زينةِ

فكل مليحٍ حسنُه من جمالها

معارٌ له، بل حسنُ كلِّ مليحةِ

بها قيس لبنى هام بل كل عاشق

كمجنون ليلى أوكثير عزةِ

وتظهر للعشاق في كل مظهر

من اللَّبْس في أشكال حُسنٍ بديعةِ

ففي مرة لبنى وأخرى بثينةٌ

وآونة تُدعى بعزَّةَ عزتِ

وما القوم غيرَى في هواها وإنما

ظهرتُ لهم لِلَّبس في كل هيئةِ

ففي مرة قيساً وأخرى كثيرًا

وآونةً أبدوجميلَ بثينةِ

إن الشاعر الصوفي في هذه الأبيات يتحدث عن جمال المرأة دون تحديد أوتعيين. وهو بهذا يقترب من الجمال المطلق من حيث اللاتعين والانطلاق. وعندئذ تبدو ثنائية القريب والبعيد، والمحدود والمطلق، كما لو كانت حقيقة واحدة، فالجزء ينتمي إلى الكل الأكبر الذي يتسع لأن يستوعب كل أشكال الجمال. على أن هذا لا يعني أن المتصوفة أو بعضهم على الأقل، لم يكونوا واعين بتلك المفارقة بين التملي بجمال الأنثى، والتملي بجمال الحضرة الإلهية. ولهذا حاولوا عن وعي تعليل العلاقة المتداخلة بينهما بما يقوله ابن عربي: إن شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله؟؟

ويزداد هذا المعنى وضوحاً بالتأويل الصوفي لقصة الخلق؛ فقد خلق الله آدم وحواء في المرحلة الأولى متحدين في نفس واحدة، ثم انفصلا ليكونا رجلاً وامرأة يعيشان معاً في الجنة. وهناك عاشا في حالة من الحنين المتواصل للإله الذي خلقهما من ناحية، وحالة من الوجد لبعضهما بعضاً من ناحية أخرى، فلما هبطا بعد ذلك إلى الأرض، تضاعف حنينهما للإله بعد أن انفصلا عنه، كما تضاعف حنينهما إلى بعضهما بعضاً بعد أن أصبحا كائنين أرضيين. وبهذا تكون قصة آدم وحواء قد أورثت نسلهما من بعدهما حتمية أن يعيش الإنسان جدلية الغياب والحضور، والديني والدينوي، والجسدي والنوراني. ولم يكن غريباً لذلك أن يلتفت الصوفيون بشدة إلى قصة آدم وحواء، ويؤولوها على نحو تكون تفسيراً لمعاناة الصوفي الذي ينشد الحقيقة العليا بوصفه إنساناً من نسل آدم وحواء، وهو ما يوضحه ابن عربي في قوله: «إذا أحب الرجل المرأة حباً روحياً، أحب ربه في الحقيقة. وكما أن آدم هو المرآة التي تأمل فيها الحق صورته، والنموذج الذي كشف له عن أسمائه التي كانت كنزاً مخفياً عن ذاته، فكذلك المرأة من حيث إنها المرآة والمظهر الذي يتأمل الرجل فيه صورته التي هي وجوده الخفي والنفس التي تهدي معرفتها إلى معرفة ربه».

إنها حلقة تبدأ من أعلى إلى أسفل، ثم ترتد من أسفل إلى أعلى. وفي هذه العملية الصوفية، تقف المرأة في أدنى المرتبة لتكون الوسيط الصامت الذي يصل من خلاله المتصوف إلى حالة تجلي الوجود الإلهي، وذلك عندما تكون المرأة المرآة التي يرى فيها الرجل نفسه، وبدونها لا يهتدي إلى الوصول إلى حقيقة نفسه. وربما كان هذا التشكيل التخيليّ وسيلة لاكتشاف سر غنى الشعر الصوفي بالنماذج التي يستحضرها للمرأة، حسياً تارةً، وتجريدياً إشراقياً تارةً أخرى.

على أننا نتساءل بعد ذلك. ولكن ما دور المرأة في هذه العملية الصوفية؟ وهل يقتصر دورها على كونها وسيطاً – وإن تكن وسيطاً فعالاً – في صعود الرجل إلى دائرة الملكوت الأعلى؟ وقد نجيب عن هذا السؤال بأن المجال كان مفتوحاً للمرأة في الدخول في دائرة التصوف والتعبير عن تجربتها الروحية من خلال معجم المصطلحات الصوفية المتفق عليها، وتجربة رابعة العدوية وشعرها الصوفي شاهدان على أن الرجل لم يكن ينفرد بالتجربة الصوفية وبالشعر الذي يقال فيها. على أن القول السابق الذكر بأن رابعة العدوية، من وجهة نظر المتصوفة من الرجال، تصنف لا بوصفها امرأة تخوض تلك التجربة، بل بوصفها من رجال الله.

ويضيف جلال الدين الرومي مزيداً من التوضيح لهذا المعنى، بأن يحكي لنا حكاية عن طائر نبيل سقط لسوء حظه في يد امرأةٍ عجوزٍ، فأحكمت قبضتها عليه ووضعته في الأسر ومارست سيطرتها عليه في المأكل والمشرب، ثم ظلت تعذبه حتى يستسلم لمطالبها. ولما ازداد الطائر عناداً، سكبت الحساء المغلي فوق رأسه لتنهي حياته. ويعلق جلال الدين الرومي على هذه الحكاية فيقول: وأنّى لسيدتي الدنيا أن تدرك احتياجات الروح الطائر. والطائر، كما نعرف، رمز يشير إلى الصوفي المجاهد الهائم في فضاء الكون حراً طليقاً كالطائر. أما المرأة العجوز، فهي الدنيا البغيضة

التي تشد إليها المتصوف بشدة حتى لا تمكنه من التحليق في عالم الوجد الصوفي.

وينص هذا المثال صراحة على أن المرأة في جوهرها تنتمي إلى ما هو دنيوي، مما يعوقها روحانياً عن أن تشف وتحلق في اللامحدود كما يفعل الصوفي. وعندما ربط جلال الدين الرومي بين المرأة العجوز والدنيا، وعندما جعلها تمارس قسوتها على الطائر الحبيس إلى حد أن قتلته، يكون رمز المرأة/ الدنيا في الأدب الصوفي قد اكتمل في تفسيره بأن المرأة لصيقة الأرض، ومن ثم فهي تشد نحوها في اتجاه الأرضي كل من اقترب منها.

على أن هناك ثلاث حكايات شعبية ترجع إلى أصل هندي وتسربت إلى الأدب الصوفي وخضعت لتأويله. وتقوم المرأة في كل حكاية من هذا الحكايات بدور من أدوار البطولة التي تجبر فيها المرأة على أن تفارق حبيبها بأن تُنتزع منه أويُنتزع منها قهراً. ثم تخرج هائمةً على وجهها لتبحث عنه على الرغم من علمها بأن الأخطار سوف تحدق بها من كل جانب. فالمرأة في الحكاية الأولى انطلقت تجري بين شعاب الجبال وفي الوديان حيث لا أحد، أللهم إلا صوت صفير الريح وأصوات الوحوش الشاردة. وفي النهاية ماتت رعباً وحزناً قبل أن تلتقي حبيبها.

وفي الحكاية الثانية قذفت المرأة بنفسها في مياه النهر المتلاطم الأمواج بلا قارب بعد أن التفت برداء من الصلصال المحروق ليقيها برد الماء ويحميها من حيتانه المتوحشة. ولكن القسوة الشريرة تبعتها وحطمت الرداء الصلصال وأصبح عليها أن تكمل مشوارها معرضة نفسها لكل الأخطار حتى تصل إلى حبيبها الذي ينتظرها عند الشاطئ الآخر. ولم تغب البطلة عن وعيها لحظة وهي تتساقط أشلاءً في قاع النهر حتى تلاشت كليةً.

أما المرأة الثالثة، فقد اختطفها رجل ثري من حبيبها لكي تكون محظيةً عنده. وهناك، قصره أحاطها بسياجٍ منيعٍ حتى لا تتمكن من الهروب. ولما استعصت عليه كليةً، حبسها في حجرة مظلمة وبالغ في إيذائها، ثم طردها في النهاية وقذف بها في الصحراء لتبدأ معاناة أخرى أسلمتها إلى الموت.

ويؤول الصوفيون هذه الحكايات تأويلاً صوفياً بطبيعة الحال؛ فالحبيب الذي تسعى إليه كل بطلة من البطلات الثلاث، هو الحبيب الأعلى الغائب في ملكوته، والوصول إليه دونه أخطار جسيمة. وليس فناء كل بطلة في نهاية مغامراتها الشاقة، سوى فنائها في الله. كما أن الحقيقة التي تنشدها لا تصل إليها إلا من خلال هذا الفناء.(٢)

وإذا كان هذا التأويل يجعل الرجل والمرأة على قدم المساواة في رحلة التصوف، فإن هذا التكافؤ لا يلبث أن يهتز عندما تتعمد قصص بطولة المرأة من هذا النوع تصوير معاناتها على نحو فيزيقي يثير الشفقة والألم، وليس على نحو معاناة الصعود الروحي الإبداعي الذي يمر به المتصوف الرجل. فالحكايات الثلاث لا هدف لها إلا تصوير المرأة الفزعة المهددة بصنوف من الرعب الذي يتسبب في إثارته أصوات الطبيعة تارةً، وأصوات الحيوان الشارد تارةً أخرى، مما يجعلنا نبعد هذه القصص الثلاث عن دائرة التصوف، ونضمها إلى ما يناسبها من قصص شعبي. ذلك أن تجربة البحث في الموروث الشعبي كشفت لنا عن أن رحلة البطلة في القص الخرافي أوما يمكن أن نسميه حكايات الخوارق، مفارقة رحلة البطل على الرغم من أن كلا منهما يقوم بمغامرته في إطار بنية قصصية واحدة؛ فالبطل في هذا القص حر طليق خفيف الحركة، وهو بعد أن ينتزع عن نفسه قيد الخوف المحظور، قيد الخوف من الفشل، وقيد الخوف من ملاحقة القوة الشريرة يسير في خطواته الصاعدة ثابت الجأش، إلى أن يصل إلى الجوهر السحري الخبيء في المكان المجهول البعيد. فإذا وقع في قبضته استطاع أن يغير وجه القبح ووجه الشر، مما يجعل الجماعة تحتفل به بوصفه البطل المنقذ لها.

أما في حالة أن يكون البطل فتاة، فهي تبدأ

مغامراتها وهي مكبلة بكل أنواع القيود المفروضة عليها فرضاً: قيدِ الخوف مما تتوقعه من أحداث تعرضها للخطر، ثم قيد الخوف من أن تبوح بالحقيقة. ولهذا فإن رحلتها المرهقة على المستوى النفسي قبل البدني، لا تكون من أجل الحصول على الشيء السحري، بقدر ما يكون هدفها إزاحة صنوف الخوف عنها.

إن القص، شعبياً كان أم صوفياً، مصدره اللاشعور الجمعي الذي يحتوي على رصيد كبير من الرؤى والتصورات التي اختزنتها الجماعة في ذاكرتها الجمعية. ومن هذا المنبع اللاشعوري الجمعي نفسه، يستقي الصوفي صوره ورموزه التي تتوافق مع الرغبة في التعبير عن العشق والوله. وعندما يصعد الصوفي إلى قمة معراجه، فإن هذه الرغبة في الإشباع الشبقي لا تفارقه، وتظل ملازمة له في رحلة صعوده إلى النور الأعلى. وعلى الرغم من أن الصعود إلى العلو تفصله عن الحس مسافات بعيدة، يظل حضور المرأة ملازماً له في رحلة الصعود مما يجعل المفارقة صارخةً بين الحسّ الإنساني والنوراني الإلهي.

ويظل السؤال بعد هذا قائماً، وهو ما إذا كان الغزل بالمرأة، واستحضارها جسدياً في الشعر الصوفي، قد سما حقاً إلى كمال التعبير عن التجلّي الإلهي، أوما إذا كان بقي حقاً صادقاً في التعبير عن حالة العشق الشبقي الدنيوي.

وبعد، فهذه قراءةٌ عاجلةٌ في ثلاثة نماذج من النصوص العربية الفارقة لبعضها بعضاً، وهي قراءةٌ قابلةٌ لأن تتعمق وتتسع. وأول هذه النصوص، النص القرآني ونص الحديث، وهما النصان المقدسان اللذان يُعليان من قدر المرأة ويسموان بها فوق الحس. وثانيها هي النصوص الصوفية الملتبسة التي تجعل من المرأة، على مستوى الحسي تارةً، والمتخيل تارةً أخرى، سلماً يرتقي عليه الصوفي في معراجه إلى ملكوت الله.

وأما النص الثالث فهو النص الشعبي الذي يستقي مادته دائماً من واقع لا يميل إلى تزييفه وإن مال إلى تجميله. ومن ثم فإن النصوص الشعبية، مهما حلقت في الخيال، تُلمِّح، في إطار مقوماتها الجمالية الخاصة بها، بالمهاد الاجتماعي والفكري الذي عاشت فيه. ومن ثم فهي تصور عالم المرأة متفاعلاً مع واقعها الاجتماعي.

وليست هذه القراءة سوى تجربة في تشغيل المصطلحات الخاصة بالمرأة العربية والمستكنّة في كتب التراث العربي. وهي تجربة نتمنى أن يُفسح لها مجالٌ رحبٌ في نقدنا الثقافي الذي أرى أنه - إما اعتنينا بتأصيله وتفعيله - سيكون الاتجاهَ المؤسس لهويتنا، إلى جانب المستويين التنظيري والتطبيقي. وما أحوجنا إلى تأسيس هذه الهوية وبخاصة في مجال البحث النسوي الذي رأينا مدى تشابكه في مجالات ثقافية متعددة.■

الهوامش

١- فيما يختص بالمادة الصوفية، تُقرأ كتب الأستاذ الدكتور عاطف جوده المتخصص في الأدب الصوفي وأخص بالذكر كتابه القيم: الخيال الصوفي.

2- Anna Maria Schemel: My Soul is a woman The Feminine in Islam: The American uni. in Cairo 1998.P.108.



الإطار التاريخي

لنضالات الحركة النسائية في لبنان (١٩٢٠-١٩٣٠)

مسعود ضاهر *

تحديد حقل الدراسة والمنهج

كتبت دراسات علمية كثيرة حول الأثر الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى في بنى المشرق العربي بشكل عام، وأبرزها ولادة الدول الحديثة فيه ومنها سوريا ولبنان .وقد تبلورت سمات المجتمع اللبناني الذي تشكل حديثا بعد انهيار السلطنة العثمانية على أساس الجمع ما بين بعض ركائز المجتمع القديم والتأسيس لركائز جديدة ستتضح ملامحها في نهاية عهد الانتداب وبدايات مرحلة الاستقلال عام ١٩٤٣.

عندما أعلن الجنرال غورو، المفوض السامي العام لفرنسا في سوريا ولبنان، دولة لبنان الكبير في الأول من أيلول ١٩٢٠، اعتبر ذلك اليوم بمثابة العيد الوطني للبنان طوال مرحلة الانتداب الفرنسي. فشكلت ولادة دولة لبنان الكبير منطلقا لما يعرف اليوم بالدولة اللبنانية المستقلة، وذات السيادة على أراضيها المعترف بها دوليا. من الناحية الدستورية والحقوقية، اعتبرت الدولة اللبنانية في عهد الانتداب دولة منقوصة السيادة لأنها خاضعة للاحتلال الأجنبي. وقد استمرت طوال فترة ما بين الحربين العالميتين وانتهت بجلاء الجيوش الفرنسية عن لبنان في اليوم

---

* كاتب ومؤرخ من لبنان.

● اللوحة للفنان **حكيم العاقل** / اليمن.

الأخير من عام ١٩٤٦ . وليس من شك في أن نتائج ما قامت به الإدارة الفرنسية في لبنان قد تبلورت في مرحلة الثلاثينات التي شهدت تبدلات مهمة ذات صلة وثيقة بتطور الحركة النسائية في لبنان وارتباطها مع نضال المرأة في الدول العربية وفي كثير من دول العالم.

لقد عرف اللبنانيون صورتين متناقضتين لفرنسا تشكلت الأولى في القرن التاسع عشر والثانية في زمن الانتداب. ولمس بعضهم، خاصة من أبناء الطائفة المارونية، مدى الاختلاف الجذري بين الأحلام الرومانسية التي بثتها كتب الإرساليات الأجنبية عن «الأم الحنون»، وحامية الكثلكة في المشرق العربي والعالم، وبين الممارسة الاستعمارية للانتداب الفرنسي عبر قوى عسكرية جمعت من مستعمرات فرنسا ومحمياتها، وبشكل خاص من السنغال، والمغرب وبعض الأقليات الشركسية والأرمن وغيرها .

التنكيل، وفرض السخرة والتجنيد الإجباري والرقابة الصارمة على الانتاج الزراعي، وإجبار السكان المحليين على القبول بالعملة الورقية العثمانية على المرتبة نفسها من التعامل بالعملات الذهبية والفضية، وإعدام المشتبه بهم، وغيرها من التدابير التي جعلت سكان بلاد الشام يدركون جيدا أن كارثة حقيقة قد حلت بهم . فقد اعتادوا على هزائم الجيش العثماني المتلاحقة طوال القرن التاسع عشر. وبالتالي، توقعوا هزيمة إضافية ستزداد معها أوضاعهم الاقتصادية والمعيشية سوءا في وقت كانت دعاية الفرنسيين والإنكليز تبشر بقرب نهاية السلطنة وتقاسم ولاياتها ما بينهما .

وجد سكان المشرق العربي أنفسهم تحت حصار مزدوج ومطبق: حصار داخلي مباشر فرضه الجيش العثماني ولاحقا مع حليفه الألماني من جهة، وحصار أوسع مدى لا يراه اللبنانيون لأنه يطاولهم مع محاصريهم. فعاشوا معاناة أليمة، ودفعوا الثمن مضاعفا من أرواحهم وأموالهم وأرزاقهم. وبقدر ما كان الحصار الخارجي يضيق الخناق على العثمانيين كان هؤلاء يضيقونه بدورهم على اللبنانيين وجميع سكان بلاد الشام.فكانت المجاعة تجويعا متعمدا لأنها جزأ من صراع عثماني – أوروبي حيث عمل الأوروبيون منذ القرن التاسع عشر على تفكيك السلطنة واحتلال ما تبقى من ولاياتها العربية. ومن أجل تحقيق ذلك الهدف استخدموا ببراعة فائقة سياسة التجويع ومنع إيصال المؤن والمساعدات والأموال من الخارج إلى سكان المنطقة، واستغلوا في دعايتهم بين الأهالي ما قامت به الإدارة العثمانية من نتيجة لذلك تطابقت صورة فرنسا عن بعد مع صورة الدولة المنقذة كما تخيلها بعض اللبنانيين، أي صورة ز الأم الحنونس القادمة لحماية لبنان .وقد عبرت عنها لاحقا صورة العلم اللبناني الأول الذي تم اعتماده بعد إعلان دولة لبنان الكبير، وهو علم فرنسا في وسطه أرزة لبنان الخضراء.وقد استمر رمزا للبنان الكبير إلى حين تغييره إبان معركة الاستقلال عام ١٩٤٣، وتم إبداله بعلم لبنان الحالي، بألوانه الأبيض، والأحمر وفي وسطه الأرزة الخضراء . مهدت لتلك الصورة الجميلة مدارس الإرساليات الأجنبية، خاصة الفرنسية منها. ثم أضيفت إليها صورة الدولة الساعية إلى إنقاذ اللبنانيين من المجاعة في الحرب العالمية الأولى. تضاف إلى ذلك صورة فرنسا في مخيال بعض المثقفين اللبنانيين من حيث هي التجسيد الحي لأفكار الثورة الفرنسية في الحرية، والإخاء، والمساواة، ومباديء عصر الأنوار الليبرالية، والديموقراطية، وشرعة حقوق الإنسان، والمواطنية الصحيحة. تلك هي المقولات التجميلية التي رافقت دخول فرنسا كمنقذة لبعض اللبنانيين، وإعلانها لدولة لبنان الكبير بعد مجاعة مرعبة حلت بجبل لبنان في الحرب العالمية الأولى، بتخطيط ومشاركة من فرنسا وقوى أخرى وأدت إلى وفاة ثلث سكان جبل لبنان تقريبا بالموت جوعا، أو من جراء لأمراض، والجراد، والاحتكار.

ودخل جنرالات فرنسا وهم يرفعون شارات النصر بعد أن أخفوا آثار جريمتهم بعناية فائقة، فاستحقوا

نثر حبوب الأرز والأزهار من أيدي حفنة من بعض اللبنانيين الذين بقوا على قيد الحياة بعيدا عن التقويم التاريخي لأحداث تلك المرحلة والذي يحتاج إلى أكثر من دراسة مستقلة نكتفي هنا بالإشارة إلى ما تركته الحرب من دمار على الصعيد السكاني، والعائلي، والاقتصادي، والاجتماعي والتربوي. فبعد مجاعة كبيرة استمرت لأربع سنوات كان من الطبيعي أن يظهر تغيير جذري مهم في البنية الاجتماعية لبعض المناطق اللبنانية التي كانت تشكل متصرفية جبل لبنان أوس لبنان الصغير» .

أول ملامح التغيير الجذري هي الخسارة الكبيرة في السكان والتي بلغت في بعض القرى أكثر من خمسين بالمائة . وثانيها زيادة حدة الانقسام الاجتماعي بين الفقراء والأغنياء بشكل واضح والذي ساعد على ولادة قوى سياسية ذات توجهات طبقية منذ مطلع عهد الانتداب وفي طليعتها الإعلان عن «حزب العمال العام في دولة لبنان الكبير»، ثم حزب الشعب اللبنانيس، ثم «الحزب الشيوعي اللبناني» وغيرها. وثالثها وفاة عدد كبير من الرجال في الحرب، والمصادرة، وسفر برلك، والتهجير أو الترحيل وغيرها. هكذا بقيت آلاف العائلات اللبنانية دون معيل من الذكور. فكان على النساء تحمل المسؤولية بجدارة كبيرة لإعالة جميع أفراد العائلة والقيام بكثير من الأعمال التي كانت من اختصاص رب العائلة بالدرجة الأولى. وبدا واضحا أن المرأة اللبنانية لعبت دورا أساسيا في الحرب العالمية الأولى في إنقاذ عائلتها وإيصال أبنائها إلى شاطىء الأمان مع نهاية تلك الحرب.

لذا لا بد من التأكيد على أن نتائج الحرب العالمية الأولى لم تكن واحدة بالنسبة لجميع الفئات الاجتماعية في المناطق اللبنانية. ففي حين تضرر مئات الآلاف من اللبنانيين، ومات قسم كبير منهم جوعا أو من طريق الأمراض، والأوبئة، وسفر برلك، فإن قلة من أعيان بلاد الشام جمعت ثروات كبيرة من مآسي اللبنانيين وباقي سكان المنطقة في تلك الحرب، وأبرزهم تجار الحبوب في بيروت ودمشق وحلب وحوران وغيرها. وحين أصبحت آلاف العائلات دون مأوى أو معيل، بعد أن باعوا المنزل، والأثاث، والأراضي، وكل ما يملكون من متاع في سبيل البقاء على قيد الحياة لأيام إضافية بانتظار الفرج، كانت فئة من المحتكرين، والمرابين، والانتهازيين، وأرباب السلطة والنفوذ، وبعض المؤسسات الدينية والاجتماعية تجمع ثروات طائلة على حساب مآسي الناس . فبيعت مساحات واسعة جدا من الأراضي بأسعار بخسة للغاية، وتمت السيطرة على قسم آخر بواسطة الهيمنة المباشرة ووضع اليد وتزوير المستندات الرسمية، واختلاس قسم كبير من أموال المغتربين المرسلة إلى ذويهم. كذلك جمع تجار الحبوب، والمتنفذون من أركان الإدارة السابقة، والمضاربون بالنقد المعدني (الذهب والفضة) والنقد الورقي، ثروات طائلة تم توظيفها لاحقا في بناء القصور، أو ادخارها في البنوك. نتيجة لذلك يمكن القول إن ظروف الحرب العالمية الأولى تركت آثارا كبيرة على أوضاع المرأة اللبنانية . فالنضال من أجل البقاء على قيد الحياة، بمفردها أو مع أطفالها، قد أكسب المرأة نوعا من الاستقلالية داخل النظام البطريركي الذي كان مسيطرا بقوة إبان تلك الفترة.

مع نهاية الحرب تبلور وضع جديد يحتاج إلى دراسة علمية طويلة ومتأنية. فأصبحت عائلات كثيرة بعد الحرب، من لبنانيين وأرمن، ليس لها من معيل سوى عمل الأم بعد أن مات الزوج أو فقد في ظروف الحرب. واختبرت المرأة آنذاك كل أشكال العمل الممكنة. فشاركت الميسورات منهن في أعمال الإغاثة، ومساعدة الأيتام، والمعوزين، والمنكوبين، في حين زادت أعباء المسؤولية العائلية على كاهل العاملات في الحصاد، والزراعة، والحرف التقليدية وغيرها.

كانت قلة منهن فقط قد تلقت قسطا وافرا من الثقافة في أرقى المدارس والجامعات العاملة في لبنان، ومارست العمل الصحفي أو الكتابة الأدبية، أو الأعمال

المهنية أو الفنية. مع ذلك، فالمرأة اللبنانية بعد الحرب العالمية الأولى أصبحت في موقع أفضل نسبياً عما كانت عليه في السابق. فبدأت تطالب بالمساواة التامة بين الذكور والإناث في جميع المجالات خاصة وأنها أثبتت مشاركتها النشطة في جميع الأعمال التي كان يقوم بها الرجال. وكانت تتوقع من إدارة الانتداب إنصاف المرأة اللبنانية بعد الغبن الكبير الذي لحق بها إبان المرحلة العثمانية الطويلة . لكن صورة فرنسا «الثورة والحرية والمساواة والإخاء» التي بثتها الكتب المدرسية في المخيال الشعبي لدى اللبنانيين كانت أبعد ما تكون عن صورة الانتداب الفرنسي الذي لم يكن سوى شكل من أشكال الاستعمار الحديث الذي يعمل لمصلحة الاحتكارات الفرنسية بالدرجة الأولى. فقد كانت الدولة الجديدة تفتقر إلى الجيش الوطني، واستقلالية القرار السياسي، وحق تشريع القوانين والنظم الإدارية والمالية وغيرها . فاختيار أعضاء اللجنة الإدارية التي شكلت منطلقا للبرلمان اللبناني لعام ١٩٢٢ كانوا بالتعيين . ثم جرى تخفيف سلبيات تلك الصيغة لاحقا من طريق الجمع ما بين فئتين من النواب: واحدة بالتعيين وأخرى بالانتخاب. كذلك اختبر الفرنسيون النموذج الفرنسي في تشكيل السلطة اللبنانية من طريق تأسيس صيغة المجلسين طبقا لدستور عام ١٩٢٦: مجلس للشيوخ ويعين أعضاؤه من جانب المفوض السامي، ومجلس للنواب وينتخبه الشعب. ثم ينتخب المجلسان، في جلسة مشتركة، رئيس الجمهورية بعد أن حددت مدته لثلاث سنوات قابلة للتجديد . وسرعان ما تبين أن تلك الصيغة المعتمدة في فرنسا لا تصلح لبلد صغير كلبنان . فتم دمج المجلسين في مجلس واحد اعتمدت فيه صيغة النواب المعينين والمنتخبين في تشكيل معظم المجالس النيابية في عهد الانتداب . وتبين كذلك أن فترة الثلاث سنوات ليست كافية لرئيس الجمهورية . فتم تعديل الدستور اللبناني مرة ثانية عام ١٩٢٩ لتصبح مدة الرئاسة ست سنوات غير قابلة للتمديد. لكن ممارسات الدولة المنتدبة على لبنان كشفت ما هو مضمر في سياسة «لأم الحنون» تجاه اللبنانيين واللبنانيات معا. فباتوا محرومين من كل مظاهر السيادة الحقيقية في دولتهم الجديدة التي أطلق عليها المفكر أدمون رباط صفة «دولة ذات نصف سيادة» Etat à mi - souveraineté لكنها دولة منقوصة السيادة في كل ما يتعلق بتقرير مصير شعبها في الشؤون الداخلية، والخارجية، والإقليمية، والدولية.

وبعد الإعلان عن الدستور الجديد عام ١٩٢٦ وانتخاب أول رئيس للجمهورية اللبنانية من طريق اقتراع مشترك لمجلسي الشيوخ والنواب، لم تتبدل الممارسات التعسفية لإدارة الانتداب.فقد تعرض الدستور لسلسة من قرارات التعديل والتعطيل خاصة وأن تضمن مواد تعطي كل الصلاحيات للمفوض السامي . فتعرض الدستور اللبناني لعدة تعديلات، أبرزها في تلك الفترة تعديل عام ١٩٢٧ الذي أعاد دمج مجلس الشيوخ بمجلس النواب. ثم تعديل ١٩٢٩الذي جعل مدة رئيس الجمهورية ست سنوات غير قابلة للتمديد بعد أن كانت ثلاث سنوات قابلة للتمديد لمرة واحدة . وتم تعطيل الدستور عام ١٩٣٢ منعا لوصول الشيخ محمد الجسر، وهو أول زعيم مسلم كاد يصل إلى رئاسة الجمهورية اللبنانية بالانتخاب الديموقراطي . فترك قرار التعطيل نتائج سلبية للغاية أبرزها استفحال الشعور الطائفي في لبنان وتحوله إلى عنصر تفجير داخلي ما زال يهدد استقرار النظام السياسي اللبناني.

بعبارة موجزة، في خلال عقد العشرينات اعتمد الفرنسيون للبنان صيغة النظام الجمهوري المبني على الدستور المكتوب والمقرون بمبدأ التمثيل الشعبي كقاعدة للحكم والنظام السياسي على أسس ديموقراطية برلمانية . فارتضى اللبنانيون تلك الصيغة وتمسكوا بها، ودافعوا عنها مع المطالبة بتعديلها وتطويرها نحو الأفضل. ففي ظل الدستور والعمل الديموقراطي المراقب بدقة من جانب إدارة الانتداب الفرنسي شهدت الساحة اللبنانية ولادة العديد من

الأحزاب والمنظمات السياسية في لبنان، منها أحزاب ذات توجهات محلية أو قومية أو أممية، ومنها أحزاب ذات توجه طائفي أو علماني.

من ناحية أخرى، أرسى الفرنسيون في لبنان ركائز نظام اقتصادي حر وليبرالية اقتصادية متفلتة من كل ضوابط على قاعدة «دعه يعمل». وقد ربطوا الليرة اللبنانية – السورية بعجلة الفرنك الفرنسي حتى نهاية انتدابهم ولم تتحرر منه رسمياً حتى عام ١٩٤٨ .

لكن المصالح الاقتصادية العليا بقيت مشتركة ما بين لبنان وسوريا حتى تم اقتسامها في عام ١٩٥٠، أي بعد أكثر من خمس سنوات على رحيل القوات الفرنسية عن لبنان . وقد تسبب تقسيم تلك المصالح بقطيعة اقتصادية بين البلدين . كما ارتضى قادة الحكم في لبنان نظام الاقتصاد الحر وما زال يدافعون عنه حتى الآن. فأصدروا لاحقا عددا من التشريعات التي ساهمت في إحداث تبدلات جذرية في بنية الاقتصاد اللبناني الذي تحول من اقتصاد ريعي شكل الفلاحون القاعدة العريضة فيه إلى نظام خدمات، وسمسرة، ووساطة تجارية، وسرية مصرفية، وتعزز دوره تدريجيا منذ عقد الثلاثينات.

أخيرا، كان دخول السلك العسكري حكرا على غير اللبنانيين والسوريين من الأجانب وبعض الأقليات العرقية المحلية كالأرمن والشركس . فلم يسمح للقوى الشابة، من لبنان وسورية، بدخول سلك الجندية، وبشكل خاص في «فرق القناصة» أو الدرك أو الشرطة، إلا في مرحلة متأخرة من عهد الانتداب. ورغم انخراط بعض الضباط اللبنانيين في «جيش دول المشرق» التابع للانتداب الفرنسي بعد أن تلقوا تدريبهم في الكلية الحربية في حمص، فإن ولادة الجيش اللبناني الوطني قد تأخرت حتى مطلع شهر أب ١٩٤٥.

الإطار العام لنضالات المرأة اللبنانية في العشرينات:

مع قيام إدارة الانتداب الفرنسي بالإصلاحات الضرورية لإرساء دعائم دولة عصرية بدأت النخب النسائية لتلك الفترة تطرح تساؤلات مشروعة: أين موقع المرأة في الحياة السياسية اللبنانية ؟ ولماذا تم تغييبها من مجلسي الشيوخ والنواب؟ ولماذا لا يحق لها تسلم المراكز الإدارية الكبرى في الدولة كالمحافظ، والقائمقام، والمدير ؟ ولماذا حرمت من الوصول إلى رئاسة البلدية، أو حتى إلى وظيفة مختار، وأحيانا كانت تمنع عليها عضوية المجالس البلدية أو المجالس الإختيارية ؟.

تجدر الإشارة إلى أن فرنسا نفسها لم تكن قد أعطت بعد المرأة الفرنسية الحق في الترشيح إلى المجالس النيابية أو المشاركة في عملية الاقتراع العام. ولم يكن للمرأة الفرنسية دور مهم في الحياة السياسية والاقتصادية والإدارية العسكرية في فرنسا نفسها . لكن فكرة المساواة أمام القانون في الحقوق والواجبات طرحت الكثير من الأسئلة التي باتت تتكرر يوميا وتفترض أجوبة عقلانية مقنعة تتلاءم مع طبيعة قوانين الدولة العصرية التي بدأ تأسيسها بخطى متلاحقة.

على صعيد الواقع العملي، استمر غياب المرأة اللبنانية واضحا عن جميع الوظائف العليا، وفي أوساط مجلسي النواب والوزراء، وبين فئة كبار رجال المال والأعمال، وفي المراكز الجامعية العليا، وفي قيادات الأحزاب التي تأسست في تلك الفترة، وفي قيادة اتحادات العمال، والنقابات، وغيرها ٠ ورغم المعاناة الكبيرة التي عاشتها المرأة اللبنانية في ظروف الحرب العالمية الأولى والتي أثبتت فيها كفاءة عالية في حماية وإعالة آلاف العائلات التي فقدت معيلها من الرجال فإن دورها بقي ثانويا جدا. كما أن الغالبية الساحقة من رجال الدين والسياسية، ومن مختلف الاتجاهات والطوائف، كانت تجمع على أن دور المرأة الأساسي يجب أن يبقى في المنزل وليس في مراكز العمل، والإنتاج.وكانت بعض الأوساط التقليدية تبدي الكثير من التحفظ على فكرة الاختلاط بين المرأة والرجل في الوظيفة، والعمل، والشارع. وكانت مسألة الحجاب ما تزال مطروحة بشدة في تلك الفترة .

ومع ذلك، يعتبر عقد العشرينات بكامله بداية عملية لتحدي الموروث الكثيف من العادات والتقاليد التي تعيق تحرر المرأة والتي جاءت تدابير الانتداب لتعطيها الطابع الرسمي أو الحقوقي عبر الأنظمة والقوانين المتعلقة بالزواج، والطلاق والإرث، والعمل، وغيرها. بالمقابل، شهدت تلك المرحلة بروز عدد من رائدات الحركة النسائية مما شكل منطلقا صلبا لنضال المرأة اللبنانية والذي تزامن مع سعي فرنسا المنتدبة لبناء ركائز دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠ . فاصطدم نضالها آنذاك بعقبات كبيرة جدا نتجت عن التغيير البنيوي الذي رافق تشكل المجتمع اللبناني الحديث على قاعدة دولة عصرية منقوصة السيادة لأن مصدر القرارات العليا بقي بيد الفرنسيين .

لكن البنى التحتية العصرية التي أطلقتها أو طورتها إدارة الانتداب على النمط الرأسمالي الأوروبي كسكة الحديد، وشركات الترامواي، والمياه، والكهرباء، والتبغ والتنباك ومرفأ بيروت، وغيرها كان لها الدور الأساسي في إيجاد فرص عمل جديدة لعشرات الآلاف من العاملين والعاملات. يضاف إلى ذلك أنها حاولت مجددا تنشيط قطاع الحرير طوال عقد العشرينات وحتى أواسط عقد الثلاثينات.ومن المعروف جيدا أن هذا القطاع الذي ازدهر في القرن التاسع شعر وساهم في ولادة البورجوازية اللبنانية التي أطلق عليها صفة «بورجوازية الحرير»، كان يقوم، وبالدرجة الأولى، على العاملات وليس العمال . وكان لهذا القطاع الفضل الأول في نشوء فئة العاملات اللواتي يحصلن على أجور نقدية وليس عينية مما ساعد في تطوير الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في جبل لبنان بشكل خاص وباقي الأرياف اللبنانية بشكل عام.

ومع ازدهار المدن الكبرى، خاصة بيروت، إبان مرحلة ما بين الحربين العالميتين، برزت تبدلات اجتماعية مهمة ساهمت في نضال المرأة اللبنانية في عقد العشرينات أو بالأحرى إبان مرحلة الانتداب.

فتضاعف سكان بيروت تقريبا في خلال تلك المرحلة.واجتذبت المدينة أعدادا كبيرة من الريفيين الذين استقر قسم منهم على ضواحيها إلى جانب فقراء الأرمن والأقليات الأخرى، وتابع قسم آخر طريق الهجرة إلى الخارج. وبدأت بيوت المدينة وأحياؤها تتخذ مظهراً طبقياً واضحاً ما بين سكن الفقراء وقصور الأغنياء بالإضافة إلى بدايات تشكل أحياء الطبقات الوسطى.

من جهة أخرى، لعب النظام الاقتصادي في لبنان على قاعدة الليبرالية ونظام الخدمات الدور الأساس في تطوير عمل القوى المنتجة، وبشكل خاص عمل المرأة اللبنانية التي بدأت تدخل بقوة في عملية الإنتاج، ونظام العمل المأجور، والانتقال من الأرياف إلى المدن، والتغير التدريجي في السلوك والعادات ونمط العيش والسكن، وعادات الزواج، والطلاق، والإرث وغيرها مما سيؤسس لتغييرات جذرية في العقود اللاحقة.

وشجع الفرنسيون التعليم الخاص على حساب التعليم الرسمي وذلك في إطار سياسة تعزيز ما هو قائم على أرض الواقع. فبعد أن أهمل العثمانيون طويلا مسألة التعليم في مركز السلطنة وولاياتها، لم يتنبهوا لأهمية التعليم إلا في السنوات القليلة التي سبقت انهيار السلطنة . ولعبت مدارس الإرساليات الأجنبية، ومدارس الطوائف، الدور الأساس في تنشيط التعليم في متصرفية جبل لبنان وولاية بيروت . بالمقابل، سار الفرنسيون فقط في عقد العشرينات ضمن هذا المنحى بالذات .فمنذ الإعلان عن دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠، برزت عدة قرارات تقضي بفتح مدارس رسمية للبنين والبنات في مختلف المناطق اللبنانية. لكن القوى المحلية المساندة للتعليم الخاص تدخلت بقوة لوقف هذا الاتجاه فحققت غايتها من طريق وزارة الرئيس أميل إده لعام ١٩٢٩ والتي ألغت عددا كبيرا من المدارس الرسمية القائمة تحت ستار إصلاحها وتطويرها.لكن غالبية تلك المدارس لم تبصر النور ثانية، وكانت معظمها مدارس للبنات مما شكل ضربة قوية لتطور الحركة النسائية في لبنان.

وبعد أن اعتبرت اللغة الفرنسية بمثابة لغة رسمية في لبنان إلى جانب العربية حتى معركة الاستقلال في عام ١٩٤٣، خضع أبناء وبنات الطبقات الدنيا والوسطى من اللبنانيين إلى حواجز إضافية حرمتهم من التعليم . وكان على اللبنانيين تحمل نفقات تعليم أبنائهم في مختلف مراحل التعليم من الابتدائي حتى الجامعة .

وبعد أن انتشر التعليم الرسمي على نطاق واسع في عقد العشرينات تدخلت بعض القوى المتضررة لمنعه عبر وزارة أميل إده التي قامت بمجزرة حقيقية أدت إلى إغلاق قرابة مائة مدرسة دفعة واحدة تحت ستار إعادة تنظيمها. لكن قسما كبيرا منها لم يبصر النور ثانية، ومنها عشرات مدارس البنات مما شكل ضربة عنيفة للتعليم الرسمي. فسيطر التعليم الخاص وما زال مسيطرا على جميع مراحل التعليم في لبنان حتى الآن . واستمر تعليم الفتاة بصعوبة على كاهل الأهالي وبعض المؤسسات الخاصة مما ساهم في ولادة جيل جديد من الرجال والنساء المتعلمين والذين انخرطوا في سوق العمل على أساس دخل مشترك للرجل والمرأة معا. وقد اتجه عمل المرأة، بشكل أساس، نحو القطاع التربوي، والقطاع الصحي، والإدارات الخاصة والعامة، وقطاع الخدمات، والعمل في الفنادق، ومراكز الهاتف، والبارات، وبدايات عمل المرأة في الصحافة،

والطباعة، والإعلام، والمهن الحرة من طبيبات ومهندسات، ومحاميات، وكاتبات.

هذا بالإضافة إلى أن القطاع الزراعي، والعمل المنزلي، وجانبا أساسيا من العمل الحرفي بقي على كاهل المرأة العاملة كما في السابق طوال مرحلة الانتداب.وفي مطلع عقد العشرينات كانت أحياء المدن اللبنانية تعج بالكثير من الحرف التقليدية التي قدر عددها بالآلاف، وكان بعضها ذا طابع عائلي بحت ويعمل فيها الرجال والنساء والأولاد معا. لكن دخول المصانع الحديثة، أو تحديث بعض الصناعات القديمة، ساعد على تدمير الغالبية الساحقة من تلك الحرف مما زاد في عدد العاطلين عن العمل، خاصة في صفوف النساء. فانتشر العمل المؤقت، وبأجور زهيدة، على نطاق واسع في صفوف القوى العاملة النسائية، وتعرضن لأقسى درجات الاستغلال الطبقي والقهر الاجتماعي. ولما كانت النساء محرومات من التنظيم النقابي ولم يتعودن بعد على الانخراط فيه سارعت القوى الطليعية في الحركة النقابية اللبنانية، وبشكل خاص النقابي البارز فؤاد الشمالي، إلى إصدار سلسلة مهمة من الدراسات التثقيفية (الكراريس) والمقالات الصحافية خلال سنوات ١٩٢٨-١٩٣٠ للمطالبة بإنصاف العاملات، وإعطائهن الحق بالتنظيم النقابي، ومساواة المرأة مع الرجل في الأجور وساعات العمل والعطل الأسبوعية والسنوية المدفوعة الأجر، ورفع الظلم عنهن، ومنع التعرض لكرامتهن أثناء العمل، وعدم تشغيل النساء في أعمال خطرة، ومنع تشغيل الأولاد منعا باتا وإلزام الدولة بتأمين مدارس لهم، وغيرها من الأفكار.

ملاحظات ختامية:

مرحلة العشرينات تؤسس لإنطلاقة الحركة النسائية في لبنان المعاصر في ظل الإدارة الفرنسية ازداد عدد المدارس التي تهتم بتعليم الفتيات، ومنها مدارس خاصة بالبنات وأخرى مختلطة. وقد تشجع الأهالي على تعليم بناتهم لأسباب مختلفة منها ما يمكن تفسيره بتغير نظرة الأهل للاعتراف بالحق الطبيعي للفتاة في أن تكون مساوية للصبي في العلم والعمل . ومنها ما له علاقة بسوق العمل حيث باتت المدارس بحاجة إلى مدرسات، خاصة ممن يتقن لغة أجنبية كالفرنسية والإنكليزية. ومنها ما ينبع كذلك من رغبة الفتاة بالتخلص من العمل المرهق في الزراعة والتوجه نحو تحصيل العلم لإيجاد فرص عمل أفضل كانت تتزايد باستمرار مع التوسع في بناء نظام الخدمات وغيرها. وقد أحدثت القوانين والمراسيم الصادرة عن الانتداب الفرنسي في لبنان خلال عقد العشرينات انقلابا جذريا في بنية المجتمع اللبناني الذي بدأ يظهر قبولا لبعض الأفكار الجديدة لتي كانت تنشرها إدارة الانتداب الفرنسي بعد أن مهدت لها

مدارس الإرساليات الأجنبية وجامعاتها عبر نشر مقولات عصر الأنوار والثورة الفرنسية . وقد توقع بعض اللبنانيين أن تطبق فرنسا الأفكار الجديدة لأن غايتها الوحيدة، كما كانوا يتوهمون، هي مساعدتهم على استيعاب مقولات الثقافة الديموقراطية الغربية في المشرق العربي.

لكن اللبنانيين أصيبوا بخيبة أمل من جراء الممارسات القمعية لإدارة الانتداب. ولعل أفضل توصيف لتلك المرحلة هي عبارة أطلقها البطريرك الماروني الياس الحويك، الذي كان يعتبر من أشد المناصرين لفرنسا ومن الساعين إلى ولادة دولة لبنان الكبير برعاية فرنسية . ففي عام ١٩٢٧، أي قبيل وفاته بسنوات قليلة، أجاب البطريرك الحويك عن سؤال حول رأيه بالسياسة الفرنسية في لبنان الكبير فأجاب: «فرنسا كالشمس، تنير من بعيد وتحرق من قريبس . تلك هي صدمة الحداثة الغربية لمجتمعات مشرقية لم تكن مستعدة لها وغير قادرة على مواجهتها. فانخرطت، طوعا أو كرها، ومنذ عقد العشرينات، في عملية تحديث طاولت، وبدرجات متفاوتة، جميع الطبقات، والمناطق، والطوائف. مع ذلك، فإن تلك المرحلة قد مهدت الطريق لنضال المرأة اللبنانية في مختلف المجالات.فكان عقد العشرينات بكامله مختبرا حقيقيا لكثير من الأفكار والمقولات والمؤتمرات النسوية التي ارتبط ذكرها بأسماء عدد الرائدات الكبيرات في الحركة النسائية اللبنانية.

ونظراً لأن سياسة الانتداب في مجال تحرر المرأة كانت منحازة على الدوام ضد المرأة بشكل خاص وضد اللبنانيين والسوريين بشكل عام، كان على قادة الحركة النسائية ورائدتها أن تواجه تلك السياسة بالرد على التحدي .

لقد شهدت تلك السنوات ولادة عدد كبير من الجمعيات النسائية التي غلب عليها طابع العمل الخيري في البداية ثم ارتقت إلى مستوى تأسيس «الاتحاد النسائي في سوريا ولبنان» عام ١٩٢٤ على أيدي مجموعة من الرائدات أمثال لبيبة ثابت، وجوليا طعمة دمشقية، وسلمى صايغ، وابتهاج قدورة، وثريا الحافظ، وآفلين بسترس وغيرهن. وقد شاركن جميعا في نشاطات وطنية وقومية، ومنهن من نشر دراسات علمية قيمة حول قضايا تحرر المرأة. وتعزز موقعهن النضالي في عقد الثلاثينات حيث عقدن مؤتمرات محلية وعربية، وشاركن في كثير من المؤتمرات الدولية، ورفعن شعارات قومية مهمة تؤكد بدايات وعي الحركة النسائية كحركة جندر لذاتها وبذاتها، رغم المعوقات الموضوعية، الذاتية والعامة، التي ما زالت تمنع تبلور ذلك الوعي على أسس سليمة حتى الآن. ولعل أبرز رموز الحركة النسائية في تلك الفترة، وتحديدا من حيث التأثير النظري والإشعاع الثقافي، والسجال السياسي هي الأديبة نظيرة زين الدين . فقد نشرت كتابها الأول «السفور والحجاب» عام ١٩٢٨، والذي حظي باهتمام لبناني وعربي واسع، وأعيد طبعه بعد أقل من عام، وترجم كليا أو مقاطع منه إلى لغالت أوروبية .ثم أعقبته بكتاب ثان هو «لفتاة والشيوخ» عام ١٩٢٩ الذي حظي باهتمام أقل، وعلى مختلف المستويات.

ختاماً، ليس من شك في أن ثمار مرحلة التأسيس ستصبح يانعة في عقد الثلاثينات والعقود اللاحقة. فقد تعزز حضور المرأة اللبنانية على جميع المستويات، خاصة في عالم الصحافة، والأدب، والتعليم . وزادت مشاركتها في المؤتمرات النسائية، العربية والدولية، مع مشاركة محدودة في العمل السياسي، والإداري، والنقابي حتى مطلع عهد الاستقلال عام ١٩٤٣ . فباتت مقولات الغرب في صلب مؤسسات الدول التي ولدت حديثا في المشرق العربي، ومنها لبنان. فقد نص الدستور على المساواة التامة بين اللبنانيين في الحقوق والواجبات، بمعزل عن الجنس أو القومية أو الانتماء الطائفي. فنشطت الحركة النسائية منذ تلك الفترة لوضع تلك الأفكار موضع التطبيق العملي دون أن تحظى بنجاح كامل حتى الآن. ثم تطور نضال الحركة

النسائية في لبنان طوال عقد الثلاثينات حيث أصبحت الحركة النسوية قوة اجتماعية منظمة وفاعلة على الساحتين اللبنانية والعربية، مع مشاركة محدودة في نضالات المرأة على المستوى العالمي . وذلك يتطلب الإجابة على كثير من الأسئلة المنهجية حول طبيعة تلك الولادة ومدى تأثرها بمقولات الحركة النسوية في الغرب، ومؤسساته وأساليب عمل المؤسسات النسوية فيه، وهل أن الأثر السلبي لتلك الولادة ما زال يشكل عائقا أمام تطور حركة نسوية فاعلة في لبنان ؟■

بعض مراجع الدراسة

بعد أن عالجت التطور الاقتصادي والاجتماعي لمرحلة الانتداب على ضوء منهجية التاريخ الاجتماعي في أكثر من كتاب مزود بأسماء مصادر ومراجع كثيرة، سأكتفي هنا بالإشارة فقط إلى دراسات علمية تساعد على تعميق البحث العلمي حول قضايا المرأة اللبنانية خلال مرحلة الانتداب الفرنسي، لمن يرغب في الاستزادة:

أرسلان، شكيب: «ذكريات الأمير شكيب أرسلان عن الحرب الكونية الأولى وعن المجاعة في سوريا ولبنان»، جمعها ونشرها نجيب البعيني، بيروت ٢٠٠١.

بيهم، محمد جميل : «فتاة الشرق في حضارة الغرب»، بيروت ١٩٥٢ حماده، ومقدسي، وجوزف، (إعداد): «المواطنية في لبنان بين الرجل والمرأة»، بيروت ٢٠٠٠ .

حنا، عبدالله: «الحركة العمالية في سوريا ولبنان ١٩٠٠ – ١٩٤٥»، دمشق ١٩٧٣.

دياب، حسن : «تاريخ صور الاجتماعي ١٩٢٠ – ١٩٤٣»، بيروت، ١٩٨٨.

زين الدين، نظيرة: «السفور والحجاب»، بيروت ١٩٢٨.

= ، = : «الفتاة والشيوخ»، بيروت ١٩٢٩ .

ضاهر، مسعود: «تاريخ لبنان الاجتماعي ١٩١٤ – ١٩٢٦»، بيروت، ١٩٧٤ و ١٩٨٤ .

= = : «لبنان، الاستقلال والميثاق والصيغة»، بيروت، ١٩٧٧ و ١٩٨٤.

= = : «الجذور التاريخية للمسألة الزراعية في لبنان ١٩٠٠– ١٩٥٠»، بيروت ١٩٨٣.

قرم، جورج: «مدخل إلى لبنان واللبنانيين، تليه اقتراحات في الإصلاح»، بيروت ١٩٩٦.

كنعان، إبراهيم: «لبنان في الحرب الكونية الكبرى ١٩١٤ – ١٩١٨»، بيروت ١٩٧٤.

المؤسسة اللبنانية للسلم الأهلي الدائم (ناشر): «بناء السياسات الاجتماعية في لبنان، الإشكالية والتخطيط»، بيروت ١٩٩٥.

نصر، لطف الله : «نبذة تاريخية من وقائع الحرب الكونية»، بيروت ١٩٢٢.

ABOUCHDID,Eugenie: Thirty years of Lebanon and Syria (1917 -1947), Beirut,1948.

AKARLI,Engin: The Long Peace: Ottoman Lebanon,1861-1920 Berkeley,1993.

BARAKAT ,Halim (editor): Toward a viable Lebanon Georgetown University,Washington DC,1988.

BOKOVA,Lenka: La confrontation franco - syrienne à lépoque du mandat 1925-1927،Paris 1990.

CHATILA,Khaled : Le mariage chez les musulmans en Syrie Paris 1933.

COULAND,Jacques : Le mouvement syndical au Liban 1919 - 1946 Paris 1970.

DAHER ,Massoud:The socio- economic changes and the civil war in Lebanon IDE,Tokyo,1992.

DAGHESTANI,Kazem: La famille musulmane contemporaine en Syrie Paris 1931.

DAVIE,May: Beyrouth et ses faubourgs 1840 -1940 CERMOC,1996.

DUBAR,Claude et NASR, Salim: Les classes sociales au Liban ، Paris

HAMDAN,Kamal: Le Conflit Libanais : Communautés religieuses , classes sociales et identité nationale UNRISD,Genève 1997.

HANF,Theodor :Coexitence in Wartime Lebanon London 1993.

KASSIR ,Samir :La guerre du Liban cermoc,Beyrouth ,1994.

KHOURY,Gérard : La France et l Orient Arabe: Naissance du Liban moderne 1914 - 1920 Paris 1993.

KHOURY,Philip: Syria and the French Mandate: The politics of Arab Nationalism,1920 - 1945 Princeton 1987.

KIWAN, Fadia (directrice): Le Liban aujourd hui Paris,1994.

LATRON,André : La vie rurale en Syrie et au Liban ،Beyrouth 1936.

O Zoux,Raymond : Les Etats du Levant sous mandat français. Paris 1931.

THOMPSON,Elizabeth: Colonial citizens,Republican Rights,Paternal Privileges,and Gender in French Syria and Lebanon, Columbia University Press,1999.

WEULERSSE,Jacques: Paysans de Syrie et du Proche Orient Paris 1946.

المقطومة

زرياف عبد القادر المقداد *

كلما استيقظت فجراً، أجد بوابة الدار تحدق بي، تنفرج عل ساحة الفضاء الخارجي، يسقط قلبي مني، وتعبر أقدامهم فوق جسدي وذكرياتي، يغمرني الوجع، وتنقبض أسارير وجهي.

تنكمش، وأعود عجوزاً أجدني جواري.

❖ ❖ ❖

إنه الحلم.

راودتني شهوة اكتشاف الطريق منذ زمن بعيد، لم أجرؤ يوماً على تخطي باب الدار، تركتهن تائهات في السعي مثل حجر الرحى، ومضيت بخفة تتسلق نظرتي باب الدار، وأجهد في رؤية الأفق

وقع خطواتهم يجهر في قاع قلبي الصغير، أسعفني الخوف، واختبأت وراء شجرة الليمون الكثيفة والتي كانت تحجب رؤية من في الخارج.

رأيت السماء، وغمرتني الشمس.

أمسكت بي فاطمة، رجوتها بنظرة – لا تتفوهي بكلمة – أسدلت نظرها على أسفل قدميها.

ومضت التبان، كومت التبن أمام البقرة، وجلست تتأملها.

لحقت بها بخفة وشقاوة، صاحت أمي: يا مجنونة سوف ترميك البقرة، لا تشدي ذيلها وأكملت شتماً لم أسمعه.

كنت أخاف عتمة التبان، ولكن فاطمة دلتني على «الروزنة» وعلمتني كيف أرقب الضوء وهو يعبر منها، يمر فوق ذرات الغبار، يسقط في قاع العتمة المدوية.

كانت تقول لي: تخيلي الضوء وامشي فيه !!

وامشي خلف الدجاجة السمينة، تصرخ أمي: أخرجوا مقصوفة الرقبة من القن.

أختبئ فيه حتى لا تصل الأيدي إلي. تمد فاطمة يدها، أتحسس أصبعها المقطومة، أعرفها، ألامس أصابعها الأخرى، نتحدث بشقاوة وفرح طفولي حديث الأصابع في العتمة...... تقول لأمي: لقد خرجت يا عمتي.

يتكوم جسدي في زاوي القن،أمسح مكاناً لرأسي وأختبئ فيه......

أمي تقول لفاطمة: أخرجيها ستقتلها رائحة الدجاج.

تعود فاطمة إلى يغمرها الرجاء، تمد يدها تلامسني أناملها الرقيقة، تقول لي: الحقي بي.

أنتظر قليلاً ثم أخرج خلسة، وأركض خلفها إلى

* روائي وقاص من سوريا.

التبان، آكل معها خبزاً ساخناً مدهوناً بالزيت والدبس أتلذذ به رغم الشمس الحارقة تلقي بوجهها على ساحة الدار.

تجتمع نسوة الدار الكبيرة قرب الرواق لتشرب الحب. تمد عمتي رجليها الكبيرتين أمامها، فيهما شقوق تصل إلى العظم، إصبع قدمها اليمنى مفلطحة، تكاد تشبه «الداية» العجوز فيها جرح غائر يأكله الذباب.

أنظر إلى قدمي أتحسسهما: صغيرتين، أشرد في الأقدام العارية الممدودة في الشمس تلتقط أمي نظرتي على قدمي عمتي، تنهرني، وتقول: أحضري حباً للنسوة

أصيح: لا تدخل لي.

تهب واقفة، تحمل عصاها أفر هاربة، ترجوها عمتي: لا تضربيها ما زالت صغيرة.

«أريد اللعب فقط»

أسترق النظر إلى فاطمة، تكشف الشمس ملامح وجهها، بهية كالقمر، ندية كالروح. كل من يدخل بوابة دارنا الكبيرة ويراها يقول: ما شاء الله !!

تقترب مني، ترجوني: يجب أن تتعلمي هذه الأشياء، ستبقين صغيرة ما لم تتعلمي.

ثم تبتسم: حتى تصبحي عروساً يجب أن تتقني أعمال الدار.

أضحك وأقول لها: سأتعلم لأصبح عروساً مثلك.

يحمر وجهها، وتصمت.

أمشي متثاقلة، أجر قدمي، أسمع أصواتهم، سيصلون بعد قليل، تملأ أصوات الرجال قاع الدار، تسرع النسوة إلى لم أقدامهن من لساحة، تلف «الكبيرة» عصبتها على رأسها بعد أن كانت قد ألقت بها أرضاً وتركت الشمس تأكل رأسها الأشيب.

أمي تصب الماء على يدي أبي، يغسلها ويسألها عني، أسمعه، أريد أن أترك القمح.

أكاد ألقي به أرضا، أتذكر النصائح، أمشي رويداً رويدا، لأصل إليه، وعلى رأي «جونة القمح» نميل رقبتي، ألقيها أرضا، ويضحك الجميع مني.

قدم عمتي الكبيرة ممدودة أمامي، لا تستطيع ثنيها، أصبعها يأكلها الذباب، تزيحه بلطف بيدها، يطير قليلا، ثم يعاودها، يلتهم أصبعها الكبيرة، تنساها. تترك الذباب حولها.

الشمس حارقة، الظل بارد في ساحة الدار، دمي يغلي في عروقي: ذباب يأكلها!!

لماذا يلتهم إصبعها الكبيرة ولا تتحرك!!

أنسى من حولي، أقترب خلسة من قدمها، أهوي عليها بجونة القمح، تصيح عمتي

يتراكض الجميع إليها، ألمح تساقط الذباب صريعاً حول قدمها.

شرر يتطاير من عيني أبي، تضحك خالتي خلسة، وأمي تقف مدهوشة: ماذا فعلت؟!

أترك الجميع مشغولاً بعمتي، واهرب إلى القن، ألوذ برأسي، وأغرق في النوم.

❖ ❖ ❖

هرج كبير يملأ ساحة الدار.

عمتي تضع عصبة سوداء فوق رأسها، تبكي بحرقة: سيزوجونها غريبة.

وفاطمة فراشة هادئة، فرحها بحجم فضاء الروح، تكاد أصابعها تلامس الأرض، تطير أمامي تصل بوابة الدار، ثم تعود تجلس أسفل درج المضافة.

رجال أصواتهم عالية، بحجم بوابة الدار يخرجون بابتسامة رضا، تعلو وجوههم، تزغرد خالتي تنهرها الكبيرة: اقطعي لسانك !!

لم أدرك ماذا يحدث. فاطمة أصبحت «عروساً» كبرت وأتقنت أشياء كثيرة.

تطير بإصبعها المقطومة إلى بوابة الدار، تصلها، تدور في الرواق ثم تعود إلى أسفل درج المضافة.

خوف يملأ قلبي، نواح يوقظ هدأة الروح في الليل.

أزحف بجسدي المرتجف إلى أمي: ما هذا الصوت يدها المرتعشة تغطيني، وتقول: نامي لا شيء.

تلك الليلة اجتمعت النسوة حول فاطمة، استرق النظر إليها، تكظم فرحها بابتسامة تملأ وجهها البهي.

قسوة تملأ ملامح الوجوه حولها، مخيفة، تشبه عتمة التبان وبيت المونة وقن الدجاجات. عتمة مدوية حتى العمق تعلو وجوه النسوة.

عمتي ساكنة، حزينة، يعلو الذباب إصبع قدمها الكبيرة، تقول لأمي: لو كان أبوها حياً لما رضي ولو أنه كل جاهات الدنيا. لن يرضى بقبره أن يزوجها غريبة.

خالتي تواسيها: نصيب البنت والجاهات.

تصيح عمتي: سيصحو في قبره!!

تمد فاطمة يدها، أناملها الرقيقة مخضلة بالحناء، تحاول أن تخفي أصبعها المقطومة. أراها بوضوح. نواسي شعرها الطويل وتبتسم. أرجوها. لا تذهبي !!

تقول لي: وأنت ستطيرين يا هند، اكبري لتصبحي عروسا.

أتأمل طلعة وجهها. تخفي عني أشياء كثيرة مع أمي وخالتي. تهمس لي أصبعها المقطومة: سأقول لك فيما بعد. وأنتظر «ال فيما بعد طويلاً».

ذاك النهار هبط الفجر كالليل.

كنت أرقبها تمشي بخفة في قاع الدار، تبتسم النسوة حولها بامتعاض وحنق.

عمتي تقول: حرام تمشي غريبة.

فاطمة تطير أمامي. تصل بوابة الدار، تنسى أصبعها المقطومة. تحاول أن تخرج من البوابة تناديها إصبعها المقطومة، تعود لتصحبها

أكف بحجم المخباط تهوي على جسدها الغض وأناملها الرقيقة. تصفع الروح الهائمة والوجه البهي تلف شعرها الشالك حول جسدها، تهوي بها أرضاً.

أناملها الرقيقة تسقط جوارها أنملة. أنملة.

أصرخ في قاع الصمت المدوي في العتمة. أصرخ «فاطمة ».

تخرج النسوة كأعواد القصب: أمي لقد ضربوها!!

تقول خالتي: سم على البنت، سم بسم الله !!.

تقول الكبيرة وقد لفت عصبتها بإحكام حول رأسها: فاطمة تعثرت في ساحة الدار.

أصرخ: لقد ضربوها!!.

تقول الكبيرة لأمي: أخرجي ابنتك وسم عليها.

عمتي مرتعشة خائفة تقول: أعادها أبوها.

ثم تقترب بهدوء وسكينة من المسجاة أرضا، تمسح قطرات الندى فوق وجهها وجسدها الندي، تكشف عن ظهرها، أرى بوضوح: أكفاً مقطومة بحجم المخباط مرسومة على ظهرها.

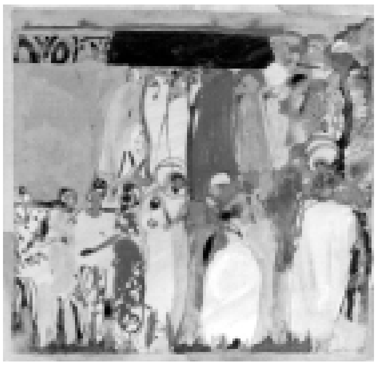
أزحف بجسدي الصغير إليها.

أصبعها المقطومة تزحف إلي، أحركها، يعبر جسدي مني إليها.

ذهول يربك الروح، وخوف يغشى القلب، روحي غائرة في قاع جسدي.

أصبعها بحجم جسدها تعبر من بوابة الدار بلا خوف.■





موزة والزيت

عبدالله خليفة *

ينزل سلطان من الباص الخشبي حاملاً حقيبته الثقيلة، دون أن يشعر بها، يمشي في الزقاق، وثمة حنين طاغ في روحه يكاد يشعله، يقترب، يقترب من الباب الذي حلم بفتحه لليالي طويلة مسهدة، يضع الحقيبة فتهتز الأرض، ويطرق الباب طويلاً، وينتظر خطواتها التي بدأت تهفو إليه حفيفاً عطرياً أخاذاً..

هذا آخر الشهر وهي تعرف إنه سيأتي في هذه الأيام التي تضج في جسده وتضعه في تنور الدقائق التي تشويه، فهل هي التي تقترب وتقلقل هذا الحديد الذي التهب في صدره..؟!

ينفتح الباب عن وجهها، وثوب النشل الواسع المطرز بالعصافير، يحضنه كسماء واسعة، يدخله جنة ، ويكاد يعصرها بجسمه الهائل ويحملها إلى غرفتهما المطرزة بالمرايا والصور، ويفتح الحقيبة الثقيلة فإذا كل ألوان القماش والطيف، والحلق، والعقود، وموزة مأخوذة، تلمعُ في عينيها أشعة الفضة وكأن غابة محروقة تسطع بألسنتها، وأنهر من ذهب تتدفق..

هذا الجسد الفاتن، والوجه المغمور نوراً، والحضن الحنون يغسل كل أوجاع تلة الزيت، وجنون القيظ ورائحة أجساد الرجال والصابون الذي يلتهم الأيدي والأرواح..

الآن يستريح، ويرى بيته الصغير، وأنثاه على صدره، كلما هفت نفسه إلى شيء اندفعت ووضعته بين يديه، صحن الأرز الكبير وسمكاته والليمون والزرع

---

* كاتب وروائي من البحرين.

● اللوحة للفنان **راشد دياب** / السودان.

الأخضر الذي ينمو في بياضه الواسع، والعسل الصباحي والخبز و (الكباب) الملتهب المقطر سمناً متفجراً، ورقدة الظهيرة قرب تلتها الخضراء وهو يصعد الهضاب المعشوشبة ويزرع الريحان، ويكاد أن يقول لها:

ـ لا أريد أن أرجع إلى تلة الزيت...!

لا يستطيع، عيونها حينئذٍ سترمقه ورموشها ستثلم كلماته.

بضعة أيام، ثم يوم مرير، حين يمشي وحيداً بلا حقيبة، ممتلئاً بآثار القبل، يحمل خوخ الخدود لجوعه القادم، وينسج من شبحها وراء النافذة إزاراً لليالي الطويلة الساخنة.

حين يتدحرج رأسه في الباص الطويل، نائماً وصاحياً، روحٌ مشبعة برفيق لا يُرى، يتذكرُ كيف طلع هو ورفاقه من عراد من بين الخوص ومستنقعات البعوض والأفاعي، وساروا في الصحارى وعبروا المياه وبراري اللصوص والبدو، وسلموا في كل بوصة من التراب قطعة من قلوبهم، وآخر قطعة نقدية شويت أجساد أهلهم في تلميعها من الصدأ والدم..

كانت أمامهم تلة الزيت، تضيءُ من بعيد، ألسنةُ نيرانها تقلي السماء وتنضّج النجوم لأحلام الليل، وكتل الحديد والأعمدة العملاقة والرافعات الشاهقة والشاحنات الكثيرة المندفعة، تصهرُ ما بقي من قلوبهم..

النهارُ كله جهنم، والليلُ تنورٌ صغير لشوي ما بقي من الأجساد، والبواخر العظيمة تُرى في البحر، تأتي وتصيح وتخرج خراطيمها وجسورها ويرى البر كله وأجسادهم والتلال المأسورة في الصمت، تضخُ أعماق الأرض لكتل غريبة تذوب في ضباب الصباح..

أيُ نومٍ كان ينام؟ أي صندوقٍ خشبي يضمُ ثلة من الرجال تتعاركُ أرجلُهُا وأيديها وصرخاتها وأحلامها و (سفر طاساتها) ، فكيف لم ينفجر؟!

ويعودُ ثانيةً إلى عراد. تلك الغلالة الخضراء من الشجر والرمل والزرقة تتراءى في الباص المترنح في البرية وفي السفينة المتقلقلة في البحر، وكأن أقدامه ليس لها من حنين سوى أن تصل إلى ذلك الزقاق، وتركعُ هادئةً تحت أصابعٍ مُضمخة بالحناء. وحين تفتحُ لا يجد ثوب النشل ولا العصافير الزرقاء بل امرأة تربط رأسها بمنديل، وبطنها متضخمة قليلاً، والدوار والقيء يأخذانها بعيداً عنه، في الطرف القصي من السرير..الفرحُ ينشرُ الشهوة، والأبوة المنتظرة تختلط بجوع الليالي، وحين يقتربُ من جلدها يجدها تنتفض.

وفي الصباح يرى الطاولة العامرة ذاتها، البيض والحليب و(الكباب) المشتعل زيتاً وناراً، وضحكة موزة تسترد وجودها، واغتسالٌ غريبٌ لجسدها يرعشُ خلاياه التي تصلبت.

لا شيءَ سوى تلةِ الزيت، وعليك أن تدفع العربات، وتضع الأعمدة على عظامك لتتسع دوائر الخزانات والصهاريج، والشمسُ في الليل تصيرُ غابةً من العقارب والصراصير في ظهرك، وحشودُ العمال تتقارب رؤوسها في الظلام وأنت لا ترى سوى وجه موزة، وفي النهار يتجمد المكانُ، والدخانُ والزيتُ والغيوم والسماء والألم، وتعبر العصافيُر بكثرة فرحةً بالبحر والشجر، وأنت تمشي بعربتك وحيداً نحو غلال الدم والنفط والأعضاء المقطوعة..

يتساءلُ: لماذا تستولي عليّ هذه المرأة في كل لحظة، وأود أن أجري وكأنني في سجن أعدُ كلَ دقيقة، لماذا كلُ هذا الحب يملأني لها؟ والعمالُ يرمقونني باحتقار، وتأتي سيارات الإسعاف والشرطة وتأخذ وجوهاً لم أحدق فيها كثيراً وجثثاً لم أترحم على أرواحها؟

واحدٌ من هؤلاء الرجال ينسجُ قلبَه في الليل، يسحبُ حكاياتهِ عن السفن التي ثُقبت أمعاؤها، وتبخرت أحلامُها وهي تغرقُ وتتحد بالسمك والصدأ، لكنه يحوم حول زقاقه، وبيته، ويذكر له صبانه وأخشابه وكيف سيعيدُ بناءه، وتتخايلُ موزةٌ في ذلك الأفق من النور، ويريد لو يتدفق بالحديث عنها، ويصف جمالها ورقتها وأكلها..

يعيده الباصُ الخشبي إلى الأمعاء الغليظة للحي، ويجد كرةً من اللحم الضاجة بالصياح في حضنه، وتبدو كأنها لا تنتمي إليه، وجهٌ غريبٌ له سمرة وضآلة

جسدية مروعة، وهو الذي أنتظره عملاقاً كجسده الفارع.والمرأة بعد الولادة، وبقايا آلام المخاض وإرهاق المنزل والثدي القافز دائماً للوليد، وعليه إذن أن يعود لطريق تلة الزيت، التي صارت بطيئة، ثقيلة، تتناءى أشجارُها وتلالها وقواربها ونيرانها، وكأنها خريطة مرسومة بالمسامير والنار على جسده.

لو أن أحداً يحدثه عن الحب بين قفير هؤلاء العمال المغسولين بالزيت والإغفاءات..!لو أن صاحبه يكف عن أقاصيصه المثقلة بالدموع والحمامات والمطارق ويكلمه عن المرأة ولغزها المحير..!

ينحني ظهره قليلاً وهو يعود، وعراد تزيح غلالتها الخضراء، وتلبس رداءً من الحديد والرمل، والباص الحديدي يأخذهم بين المستنقعات والتلال وركامات العمارات الجديدة، وبيته الضيق يتسع ويجاور البحر، وموزة تقدم له صبياً غريباً وبطناً منتفخة ثانية، وولده يندفع إلى صدره ويدخل في روحه، وينثر له الهدايا، ويحاول أن يتسلل إلى مخدعها ويجد غابة من الريحان والورد ورأسها متوج بغلالة من الليل والنور، وهو يحتوي قطعة من الزبد المشتعل، ويريد أن يبقى في بلدته، ويتجذر بين أولاده ونخيلها ويصطاد في البحر ويغسل قدميه في موجها المثرثر مع جداره..

لكنها تنتزعه من العسل، وتعيده إلى الشريط المشتعل، ويشعر بأنه ثور معصوب العينين يدور في ساقية من سواقي جهنم، يحمل الفحم و أسطوانات الغاز المتفجرة وألواح الألمنيوم المصهورة، ويفضفض لصاحبه يريه ذلك الزقاق والمرأة الجميلة والبيت، ويتكلم عن كل حبة رمل من حوشه الملآى بانعكاسات النجوم ودبيب السمك الميت، ويسأله صاحبه عن البلدة ودكاكينها ورجالها، فيستغرب كيف أنه لم يتجول كثيراً فيها. حين يعود إليها لا يرى سوى قمر وحيد، ويجد نفسه في زنزانة الضوء، ويتذكر العين القديمة التي تستحم فيها النساء، وكيف رآها وقد صارت خرابة، فدهش كثيراً، وتساءل: أين كان؟

كان جالساً على البساط في حضرتها، وهي فوق الفراش العالي، يتمتم بكلمات لا تأخذ شكلاً بشرياً. ترمقه بكبرياء، تحدق في أعماقه المتقلقلة، يهمس:

ـ تعبتُ..

وتنتظر صعود الموجة المضطربة:

ـ هناك أنا بعيد.. عنك.. أشتاق .. كثيراً..

تقول بحدة:

ـ ألا تخجل من نفسك، ألست رجلاً ؟ ماذا نفعل هنا نحن، نربي، وننفخ الدخان من تحت الصفائح السود، ونراقب الأولاد وهم يذهبون إلى المدارس..

أجل الآن يتضح له دورها، هاهم الأولاد يكبرون، ويتعلمون، والبيت يتسع، وأرضه الرملية تختفي ويدهش من البلاط الملون والثلاجة الممتلئة، وغرفة البنات، ويحمل رغباته الحارة ويمشي في البلدة، يخفف من انتفاخ عروق ساقيه، ويرى كم تغيرت الدكاكين، وجاءته رائحة مألوفة، رائحة (الكباب) الصباحي، ويسمع صوت أبنه، فيقترب من الدكان.

تجمدت روحه بغتة. هناك رجلٌ مألوف غريبٌ، يضحك مع ولده، وقد دهش كثيراً من الشبه بينهما. هذا علي اليماني، صانع الأكلات والكلمات السحرية، متجذرٌ منذ زمن بعيد في هذا المكان، وجه يجمع بين رؤوس الحيات والثعالب، تتجمع فيه الابتسامة ولمعة الخناجر.

يستندُ إلى الجدار، ويرى المحل الواسع، والطوابق، ويتذكر، يمشي تائهاً في أزقة البلدة، يحدث الأشجار المتوارية في الذاكرة، ألم يكن أباً؟ الشبه الغريب بين ابنه، بل أبنائه كلهم، وهذا الساحر وصانع الحلويات والكباب، وهذا النسل الغريب المتقزم، الكريه، هؤلاء الذين حضنهم واندفعوا إليه في الليالي القليلة البخيلة، وسمعوا حكاياته على ضوء الفوانيس، وجرى من أجل أمراضهم، وهذا البيت الذي أقام كل حجر فيه من غربته وجوعه، لا ، لا يمكن أن يكون...!

رأسه مترنحةٌ على زجاج الطائرة، يحدق في تلة الزيت وقد صارت مدينةً تعصر البحر والصحراء، تمتدُ يده لعلبة لأول مرة يذوق هذا السائل اللاذع، ثم

يضع عقله الضاج بالهدير على وسادة، ويرى ظله يمشي في الظلمات المشتعلة، ونملٌ كثيف يجره إلى البحر..القناديل اللزجة تأخذه في أشداقها..قناديل كثيرة كالرمل تموت على الشطآن..

الآن لا يمكن أن يرى حدود تلة الزيت، أتسع الحديد والدخان إلى ما وراء الأفق، الطائرات وحشود البواخر، والجسور المعلقة قرب الغيم والانفجارات التي تدوي كل لحظة، ونهر السيارات المتدفق، وهو في غرفته الصغيرة يطل على هذا العالم الذي أعطاه كل شيء وأخذ منه بضع أحجار، وظن إن ثمة عائلة وراءه، والمرأة التي أحبها كانت أفعى محمولة في صدره، وهو يغوص في بحيرات الحمم كي لا تحترق منها شعرة، الآن كل شيء صار عدماً، الماضي القطار المحترق الذي دخل به نفق الحياة، والمستقبل...

يتطلع إلى صاحبه ويخشى أن تكون كلمة من كوابيسه قد وصلت إليه، يدهش أنهما كانا يتلاصقان هنا طويلاً، وأعماقهما نائيتان..يجد كم كان يوغل الخناجر في جسده، ويجمع العقارب والجنازات، وراح ثقلها الآن يهوي به..

يعود الآن إلى بيته، صدفة مغلقة بالألغام، جسد ضخم منخور بنمل كثيف، ثوب منتفخ وروح غائبة، وكل التهاني بوظائف الأبناء لا تمس شعرة من عود قلبه، والزغاريد بزواج البنات أشبه ببكاء الجنازات، بدلات الضباط المرصعة بالنجوم وأقنعة الموظفين المتنفذين التي يلبسها أبناؤه، والفلل الجديدة التي تُرسم على جلد أرضه الممزقة، كلها تجري خارجه، وموزة لم تعد تأبه به، في سيارتها وجولاتها ودكاكينها، ولا أحد يلحظ عودته الدائبة إلى تلة الزيت، وارتياحه من الغرفة الصغيرة وأقاصيص صاحبه، وخيوط حنينه للصغار الذين كبروا بخيوط دمه، لا تزال تشده إلى التنور الذي يقدم فيه جسده قطعة قطعة..

أين كان يقذف روحه وماءه، أين كانت قطعه الصغيرة تذهب، وهو الآن يمشي في بلدته التي لا تعرفه، ولم يستشره (أبناؤه) حتى في وظائفهم الجديدة و(بناته) اللاتي تزوجن الكبار سربن قطيع كلابه الوحشية في المخازن الملآى بقطع الغيار البشرية، ولم يعد قادراً على الكلام ويدخن بوفرة مسحوقاً مدهشاً ويصمت ويغور في ذاته، ويرى حشود العمال تتجمع وتنطلق في الشوارع، واللافتات، والصخب، وانفجارات الدماء، وسيارات الإسعاف تصطخب، وهو يعود إلى غرفته تعباً، يجد شريطاً من الغبار في ذاكرته..

يدخل غرفته المضطربة، الأحذية والأيدي والمعاول خربت كل شيء، وصاحبه أيضاً لم يعد حياً..■



قصة قصيرة

زقاق الموتى

عبدالعزيز الراشدي *

في زقاق الموتى أرتعد كلما تبدى بياض .كنتُ سيد أحلامي، لكنها أحيانا ترهقني وأنا أمر مستندا إلى جدار الزقاق. تتحرك الكائنات في الزقاق وفي مخيلتي فترتعش ساقاي. آه يا بياض طفولتي، كل شيء في زقاق الموتى في حلكة الليل أبيض ،حتى وأنا أغمض عيني وأركض تظل الأشياء حليبية تتراقص في غنج.

وفي بياض النهار، حين تطلع الشمس الحارقة، أركض نحو الزقاق لا يُدركني خوف... أتحسس الجدار، وأؤكد التفاصيل كي لا تملأني الرهبة ليلا. وأسخر من نفسي ولا أتجرأ على إخبار الأصدقاء، أقول: ليست سوى خدوش هذه، وتلك بلغة مهترئة، وفي اليسار نخيلة لا تنمو ، ثم كيف تُفزعني هذه المسافة القصيرة؟ أسجل المكان وأهله بدقة، لكنني بالليل أنسى كل شيء، ولا تعود تراودني غير أحلامي، وقصص الذين سكتوا مرة واحدة، ولم ينطقوا لأنهم رأوا ما هو في علم الغيب، أو ماتوا بحسرتهم . أتذكر القبر والظلمة والملكان ومطرقة النكير فأسمع الهمهمات، وأُسرع فيسرع معي من يتعقب الخطى:ثمة امرأة وجدوها في الزقاق ميتة ،على صدرها خدوش حادة، والذباب الأزرق يصنع الولائم حول الدم المتخثر. و«أمي رحمة» المرأة الحنون محنية الظهر تدفع بالأطفال نحو الدنيا وجدوها بالزقاق ميتة. و بسمة الطفلة الصغيرة، كانت تجري فسقطت هناك في زقاق الموتى. رَشّوا الحليب في كل مكان تحركت فيه :حيث تلعب،حيت تركض ، حيث تخرج لسانها الصغير لنا ،وتكشف عن مؤخرتها نكاية بنا.ما عُدتُ أستطيع شرب الحليب لأنه يذكرني بجسمها الرخو. وحين يمر الموتى إلى مثواهم لا يمرون كراما، بل يظلون في خيالي: يتسامرون، يقهقهون، يلعبون،يصمتون أحيانا لأن الكلام انتهى، ينظرون بحزن إلى الحدود القصوى لملكتهم .. ثم أخرج عند المساء وأركض، كي لا يمسكني الموتى، وألتفت فلا أرى سوى الظلام، لكن العيون تظل ترقبني ما إن أسير.وإيقاع قلبي يعزف وأقرأ قصار السور ، ثم أرى أبي يدخل الدار لأن بيتنا في آخر الزقاق وأصيح به كي يترك الباب مفتوحا لكنه لا يسمعني .يُقفل الباب ويضع الرتاج وخشبة الأمان .

* روائي وقاص من المغرب.

وألحق الباب لاهثا، أطرق أطرق بكل القوة والأعين تترصدني . الأعين الميتة المخيفة الحزينة البريئة . تلك الأعين التي أتحداها في الصباح، وأقول اظهري، ولا أجرؤ وقت الليل والغمام لأنها ترد الصاع صاعين . وأفكر في الحياة العنيدة، وفي جارتنا كثيفة الشعر على الوجه كرجل، مكتنزة الشفاه كأنما تتأهب للكلام باستمرار. تجلس في الزقاق طوال اليوم تعد الموت× على – الأرجح – ولا تموت. لكنها اختفت في يوم وقالوا وقالوا وبحثوا في كل مكان ثم شموا الرائحة.

وقد جرى في الزقاق ،بعد موت مكتنزة الشفاه، أن شيّعها الناس بعد العصر ووضعوا على قبرها الشوك. وزعت النساء علينا خبزا حارا بالفلفل، ثم اجتمع الأطفال بدوني، يتدارسون أمورا حسبتها خطيرة . تدافعوا نحو بيتها، وكنت في أعقابهم . دخلت فخرجوا و أغلقوا الباب دوني. ها أني أصبحت وحيدا مع كل أشيائها. مع صورتها التي لا تُفارِق وأقول ستظهر الآن لتقترب ببطء وتطوقني بلحمها البارد .

آه أيتها الأحصنة المالحة في حلقي، يا هذا الجفاف في مياه الروح. وهذا العرق المتفصد ،وهذه العزلة الفائضة . أتخيل موتي، أتخيل الكلاب في المقبرة تنبح: هوهوهو، والذئاب تعوي :عوعوعو، والموتى يتذمرون بأصوات لا أجيدها :حمممم حممم حمم. وأنا أحلم بالأصوات ذاتها ،شهرين متتاليين وأنا أحلم، والمرأة مكتنزة الشفاه تطير خفيفة حول فراشي،لا تفعل بي شيئا، لكنها تسلخ وجهها ثم تعيده وتنصحني بأكل النبق ثم تسألني عن بعض القلائد التي سرق الأطفال وتقول : طَمْئِنْ أهلي. أنا هنا مرتاحة .

ولقد مر بعدها بالزقاق رجل لم يغطوا وجهه، وكنت بالسطح، فبانت عيناه البيضاوان.. ظل البياض يغزوني ويحرك في شهوة البكاء .أراهن الآن إني كئيب للسبب ذاته، كوني تطلعت وأمعنتُ وكدت اسقط لو لم تمسكتني يد .يد من يا ترى؟يد من؟.

تراب المزارات لم ينفعني، وأمي ملت، لذلك تركَتْني حتى كبرت وشختُ، وعاد البياض قريبا مني، لكنه مُرعب على الدوام ،ثم حانت ساعتي، فجاءت المرأة التي كانت تتأهب ، كما يحدث في الأفلام على الدوام، حين يغادر الجسد ذاته ولا يذهب بعيدا لأن كل شيء يخترق صلابته،جاءت المرأة فَقَدّتْ مني شبحا ومضت.الشبح مني الآن وأنا منه. لكنه لا يفهمني. يظل طوال اليوم يفرضُ رغائب قارسة . يتجول في الزقاق وأنا لم أتكيف مع ليله بعد، يلاعب الكائنات التي ماتت،وأنا أخشاها. ثم آلف . أرى في الزمان ذاته والأمكنة الغامضة اللزجة، الفتاة الصغيرة وقد كبرت. ما عادَتْ تأبه الآن لمقالب أحد.ت سير مرفوعة الرأس بجناحين يغطيان القليل من الجسد ولا يكشفان طراوة الجسد والدنيا. وأظل رفقة الشبح طوال الوقت، بنفس الزقاق، ثم نبدأ في اختصار المسافة،رفيقين هذه المرة، فقد تعودنا على بعضنا ..

نسير متفقدين الأحوال كدورية الشرطة،دون سلاح أو حزام. تبدو الأمور عادية .يتوافد المزيد من الأشباح .لكن لا يظهر أبي في نهاية الزقاق ليغلق الباب دوني .وأجاهد كي أرسم صورته القديمة، لكنها تتسامى . ويتراكم الغبار حول الشجيرة الصغيرة، ولا يعود الشبح يشبهني فجأة،لأنه مل السير والزمن لايتوقف. ثم أرجع قليلا إلى الوراء، إلى الشباب كي أصنع ما فاتني.أُصبحُ أبا ،لكن ابني لا ينتظر كي أغلق الباب دونه.هو يغلق الباب دوني ويسخر. وأحاول جاهدا الابتسام في وجهه. وأعرف أن الحياة بالضبط هي زقاق الموتى. الحياة التي يَنْزَرِعُ الموت في كل مكان فيها. الحياة التي تَنْزع أضراس الناس بكلابها . ثم أعود إلى الطفولة في زقاق الموتى كي أهنأ قليلا . لا يهنأ جسدي لأن الزقاق دوما كالسابق ..

وأسير في زقاق الموتى، ثم أخاف فأركض لأغادره. أظل أركض. هناك من يتعقبني . وقبل أن أنحرف إلى حيث منزلنا، حيث الخلاص ، تصطدم رجلاي بشيء ثقيل فأتدحرج.■

Thaqafat Ar. Side 15/8/04 10:00 AM Page 151

مـواءات

لجلجامش المغبون

رمزي الغزوي *

قطع رأس القط أول ليلة -كما نصحوا له- لتطيب له عروسه دهرين أو أكثر وتصفو لعمرين.
خطفت الرأس الراشح دماً وقلّمتْ شواربه بأم أسنانها وهي تموء.
أعدتْ له لحماً مشوياً قاسياً، وأكلت معه بشراهة محارب، بعد عمر واحد فقط، انتبه إلى جلد القط المعلق فوق السرير.
القطط أبواب متنقلة ، تنفتح إلى أحزان مخنوقة، الأبواب تصرُّ لوجع عظيم مندمل تحت الجلد، والقطط تموء بحرقة معذبي الأرض، العابرين فوق قنطرة زجاج مشظّى، نحو قلب ذي أربع حجرات: ثلاث مغلقة، والرابعة، أطرقها جيداً وأبحث عن دفءٍ موعودٍ في تمسيدة قطة.

في الحارات، القطط مرايا: الحارة البطرانة تسمن قططها، وتلهو فئرانها بظلها المنكسر فوق رخام البيوت، والحارة الفقيرة تنقرض فئرانها، وتهزل قططها وتغدو خيطاً على عود، مقنعة بتراب النزق.
بدايات الحرب، تخَلّص الناس من أطعمتهم المثلجة الآيلة للعفن - بعد انقطاع الكهرباء- فأتخمت الحاويات بالقمامة ، وتضخمت القطط على نحو غريب : تركل القطة فلا تهرُّ أو تفرُّ، ويسرح الفأر بين أنيابها، ولا تموء.
أكلت الحرب اللحم والعظم، والحاويات بقططها: قطٌّ هزيل يتلوّى في أطلال حاوية، فينتفض لمرور قط سمين يتعاطس، ويتلعثم في مشيته كسكيِّر، يدوس ظلَّه بوجع مفخَّخ.

- يا لله ، كيف بقيت على حالك طول حربٍ؟!!
- نمرٌ، نمرٌ أنا يا ابن العم .
في السفينة ، تعب الركاب الهاربون من رتابة العاصفة، وضاقت صدورهم بحمامة ستأتي، وقلقوا من شقاوة الفئران، وعبئها بأكياسهم.
مسح نوح على أنف نمرٍ، ورشَّ في وجهه قليلاً من فلفل نزقٍ، فعطس النمر وخرج من أنفه قط أرقط.
وكان الفأر توسل القط يوماً، أن يعلمه تسلق الأشجار، على أن يبوح إليه بإكسير عجينة الخبث، تعلم الفأر التسلق، وهرب مُطارداً إلى الآن من سطوة القط المغبون. بعض الفئران نجت في أكياس الركاب.
شوارب الرجال مفاتيح حماقات لا مخرج منها أحياناً. في القطط الأمر على النقيض: القط لا يندسُّ في كوَّةٍ ما لم تدخل شواربه أولاً دون تماس.
قطّنا طارد فأراً، الفأر انصرَّ في كوَّة، مدَّ القطُّ شاربيه وتراجع الى الماء، وبلَّ يده، ثم غمسها في الطحين، ورفعها طويلاً مواجهة لفم الكوة، حتى خرج الفأر طامعاً، فصفعه بالأخرى، وكانت القاضية.
رجلٌ بشاربين تقلع عنهما طائرتان، لحق بصبي أغضبه حتى لاذ إلى كوة في جدار، أدخل الرجل رأسه سريعاً في الكوة، فانحصر ولم يخرج، الصبي قلَّم شوارب الرجل بحجرين.
شددتُ عليه واعتقلته في كيس خيش، (وكانوا يحشرون قطاً جائعاً في كيس خيش - طبعاً في المعتقل - مع رأس ثائر ، ويربطون عنق الكيس ،ويهمزون القط بالإبر المحماة... كثير من الثوار فقدوا أعينهم

* قاص من الأردن.

وآذانهم، وتخددت وجوههم خريطةً لجبال الأطلس، وحفرة الانهدام، مع التحقيق الهادئ).

القطط غدت نزقةً على نحوٍ آخر كدبور مغبون. وقلت إنني اعتقلت القط اللعين، وحشرته في الكيس فقد أتعبنا : دائماً يموء كطفل، ويصرُّ كبابٍ، تسحبه خيوط القتار من رأس الأرض، ويدهم مطبخنا، وكثيراً ما تنازلتُ عن طعامي ليترك حلبه ضرع حناني.

المهم، قررت - كمحقق- التخلص منه، فأطلقت سراحه في المزبلة البعيدة، ونفضت يدي، وعدت مع كلبي الوفي. استقبلني القط مع عصابة من القطط، وهاجموا كلبي، وتركوا لي ذيله الأعوج.

(القط طلب من الكلب أن يعلمه السباحة، على أن يعلمه صيد الجراذين... تعلم السباحة، وهرب ناكثاً وعده مُطارداً للآن، مولداً عداءً لا يبلى)

ومرةً صفّينا قطنا النذل - ليس بالكيس- الذي تربى في حضن دارنا، وبحليب دفئنا: أخي مرَّر مسماراً محمى في النفق المؤدي من الأذن اليمنى إلى الأذن اليسرى بهدوء قديس، كثيراً من الحزن، كثيراً من الفرح ، فهذا القطُّ لم يتحالف معنا ضدَّ الجيران، الذين تعاركنا معهم، ولم ينقطع عن زيارتهم، أو التبطُّح في أحضان فتاتهم العانس، أو التمسُّح بأقدامهم ومصمصة عظامهم. كلبنا الوفي حارب معنا، وعارك كلبتهم، وتنكر لكل مائه المهرق فيها.

وعبلة(قطة جدتي)، طوحنا بها من سطح الدار - بعدما ازدردت عصفور قفصنا - فطارت فاردةً أطرافها الأربعة، فارشةً قرصاً من الشعر في الهواء، فسقطت ولم تخدش. جدتي قالت: لعبلة سبع أرواح، وبقي لها ستٌ يا أشقياء.

سمع جلجامش (قط جارنا الفنان)، أن للقطط غرب البحر تسع أرواح، هرب على جناح نعامة، طاوياً صحارٍ، وماخراً عباباً، باحثاً عن خلودٍ في روحين أخريين.

تحت ساعة (بيغ بن) - تحديداً - وصل قطاً هرماً، فبالت في أذنيه فئران التجارب البيضاء، المستنسخة في مخابر ايرلندا، فتناثرت أرواحه الثمانية من بين مخالبه.

الروح الأخيرة، قرر أن ينفقها تحت عجلات السيارات، ليكن دمهُ وردةً تأكلها أفعى الطرق الإسفلتية، الكثيرُ من قطط الشرق، وعندما يخطر ببالها جلجامش، ترمي بنفسها تحت عجلات السيارات.

كذلك عبلة فقدت روحها الأخيرة على رأس حذاء: كنّا نتحلق فتة الشاي - خبزاً مترعاً شاياً ساخناً وسمناً - وابن خالتي أقلقه مواء عبلة خارج الحلقة، سحب حذاءه، وقذفها مع صوتٍ تبعته ريحٌ نتنة، دارت عبلة سبعَ دورات حولنا ورمت رمقها الأخير في حضن الجدة، وخيط من الدم ينزُّ من أنفها.

تحت البلوطة، وبهيبة عظيمة دفناها في قبر عميق، بعدما رششنا فوقها الحناء والطحين، وتركنا معها فأراً نصف حيٍّ قطفناه طازجاً من فم الفخّ.

حبات البلوط كانت تموء شتاءً فوق صفيحة الشواء، كلما تذكرنا دفء عبلة، وعندما تهزُّ الريح البلوطة، كانت الفئران تصطف بأدب جمٍّ كطلاب الصف الخامس (أ) أمام أفواه الفخاخ

جلجامش الذي سفح روحه الأخيرة على إسفلت لندن، كان يدفن برازه في التراب، بعيداً عن الأعين (أحدهم ادعى أن خراء القط دواء للهرم).

جلجامش يحفر بيديه، ويقرفص فوق الحفرة، ويتلفت حوله متثائباً، ويعصر جسده، ثم يدمل فوق ما أحدث، وعينا جلجامش، كانتا تضيئان ليلاً؛ فنفزع كدجاجات في ريح ثعلب.

وعندما احتل الإسكندر الأكبر الشرق، أمر القطط أن تصطف جانبي النهر ليلاً؛ كي لا يسقط الفرسان في الماء، ومن يومها، وعيون القطط تصطف بأدب جمٍّ كطلاب الصف الخامس (أ) على جانبي الشوارع؛ كي لا نسقط.

أواسط الشتاء مواءات متواصلة، وشبق القطط يتطاير مع رذاذ شباط المبثوث بخيوط شمسه المخادعة (الكل يصيح ، لا يُعرفُ راكبٌ من مفعول)، قطتنا غادرتنا أوائل شباط، ولم تعد إلاَّ وبطنها يجرُّ أرضاً ولدت تسعَ قطيطات عُمي، وتاهت بها المخابئ، وهي تنقلهن هنا وهنا أكلت ثلاثاً منهنَّ، فكبر الآخرون، وكبرنا، مواءءءء.■

مواء امرأة

فاطمة محمد الكعبي *

- متزوجّة؟

دون أن ترفع يديها الباردتين عن بطني.. سألت.. واستمرت تنقر بأطراف أصابعها عليه مطمئنة إلى استسلامي التام لها..

وجهها الشاحب كورقة صفراء ينعكس عليه كل شيء.. بياض الجدران.. السرير.. السقف.. الإضاءة.. حتى قميصها الأبيض.. وعيناي المطفأتان..

كم أحتاج من العمر كي أعي تماماً أن كل ما يتجاوزنا ويمضي يرحل ولا يعود للخلف أبداً.. وكم أحتاج من الصبر لأستسيغ هذا البياض الخاوي في حياتي..

والعمر تتساقط أوراقه.. مصفرّة.. شاحبة.. يابسة..

برودة يدها التي تلامس مسامات بطني بفجاجة.. رغم الوجع.. تحفزّ جسدي.. سحبت الفراش..

وأنا أرتجف كحمامة مبللة.. تشبثت به بقوة.. لكنه أصرّ على أن الحب هو الورقة الشرعية الوحيدة التي نملكها.. والتي يجب أن نسلّم بوجودها هي لا غيرها..

أعادت ببرم:

- متزوجة؟

لماذا هذا السؤال الذي تستهزيء بي إجابته في كل مكان.. في المدرسة.. في العيادة.. في جواز السفر.. في أوراق العمل.. حتى في بطاقتي الشخصية.. أحملها معي كهويتي التي تحددني.. تؤطرني.. تحدد نظرات الآخرين لي..

استرخيت لأصابعها أكثر.. لا دفء في يديها على عكسي.. جسدي نار تموج في مسامي.. لم أفكر كثيراً.. بطنها المتهدلة أجابت.. فهمت..

كذلك الخيوط الدقيقة تحت عينيها.. تذكرني بالخطوط التي أخطها دونما شفقة على كراسات الطالبات..

منذ سنتين..

صفقت باب المدرسة وخرجت دونما عودة..

- لا..

أحبتها وأنا أشيح بوجهي عنها.. يا للسخرية.. ما الذي تغيّر؟؟ طالما قلت لا وأنا أرفع رأسي فخورة بمملكتي التي لم يفتحها رجل.. أتباهى بها والنظرات تتفحص هذا الجمال الذي لم يعلن

استسلامه لذكر..

تعصرني دموعي..

وبطني ينعصر بين يديها..

أعرف الألم.. ليس هناك.. تعالي هنا.. ابحثي عنه في الحلم الذي كان امرأة عذراء تضحك ملتذّة وهي تنظر تدفق اللبن الناصع من ثديها الأيسر.. تحاول إيقافه بمحارم ورقية سرعان ما تتبلل فتأتي بغيرها.. تجاهد لإيقافه وستره وقطرات لذة انسابت من طرفي فمها.. وضحكها يعلو.. يرتطم

بجدران الغرفة التي امتلأت باللبن الصافي..

استفسرت عن حلمها: «كان يرفض الانصياع يا شيخ.. حاولتّ أن تخبئه عن الأنظار التي جحظت لرؤيته.. ولكنه يأبى»

- بشّريها بزوج.. وأولاد.. ومال وفير..

- ولكنه الثدي الأيسر يا شيخ.. لو كان الأيمن......

* قاصة من الإمارات العربية المتحدة.

يقاطعها بابتسامة.. وتنكفئ على نفسها.. تنتظر..

لا تزال تبحث عن ألمي.. وأنا أكتم آهاتي بقسوة.. وخشونة السرير نغرز في ظهري كأشواك.. ما الفرق..

-«الحرير والوبر كلاهما يتساويان عندما......

أخرسني اقتراب شفتيه..

وتساءلت..

من أعطى لهذا الحق في الاقتراب مني.. في إرسال عينيه في مفاتني دونما فستانٍ أبيض أختال به..

وزغاريد تملأ أذني بهجة وغروراً..

- «هو الحب فقط من يمنحنا الحق»

لا تزال عبارته طازجة في أذني.. بصوته المبحوح..

- استرخي..

كيف وقد نزلت بيديها إلى حذرتني منه أمي «عفة الفتاة كعود الثقاب ينتهي متى ما اشتعل»

بوحشية صرخت بها وقد نهضت من السرير بهلع.. أعادتني برفق وهي تبتسم:

- لا تخافي.. أنا امرأة مثلك..

يا للسخرية..

كيف لا أخاف..

كنت أهم بالانسحاب من أمام شفتيه قبل أن تلمسني.. تذكرت عود الثقاب الذي يشتعل مرة واحدة ويموت.. يموت..

وحدها الآن تملك حق التسكع بيديها على ممالكي بدعوى أنها فحوصات لا بدّ منها.. ألست أنا من أتيت بقدميّ إلى هنا.. كما فعلت ذات يومٍ عندما ذهبت إليه؟!

بوهن أفتح عيني لأطالع وجهها البارد كيديها.. أشعرها تبعثر أحشائي.. تزيد ألمي بدل أن تطفئه.. كنّ يخشين الاقتراب مني.. ولكن نظرات الإعجاب لم تكن تخفى عليّ.. كنت معلمة مثالية..

محبوبة ومهابة في ذات الوقت.. لكني شعرت بالملل ينخر روحي.. يسرّب شبابي دون رأفة..

«خلق الله آدم وحواء.. وجعل كل منهما سكناً للآخر.. و......

تعلّقت الأعين البريئة بشفتي.. تنتظر المزيد عن العالم المجهول.. آدم.. ولكن الجرس أطبق شفتّي فصمتُّ..

كان آخر يوم.. نفضت ثيابي من غبار الطباشير.. وأغلقت أبواب حياتي ورحلت..

- «لا أريد أن أخدع طالباتي»

رفعت يديها وهي تحدّق في عينيّ باستغراب.. كان الألم أقوى من أن يجعلني أعيرها اهتماماً..

- «رحلت عندما أدركت أن صورتي لم تعد تنعكس على المرآة صافيةً كما السابق»

امتصّت الأيام الكثير من ألقي.. جسدي الذي شحُب وضمُر أيقظني على حقيقة العمر الذي ولّى..

ولا زالت أختي تحسدني دائماً على غرفتي التي لم تتغلغل إليها أنفاس رجل.. ولم يصدم هدوءها صراخ أطفال!!

أطأ على أنيني.. على رغباتي الموؤدة.. وأعلن لها سعادتي بحياتي هذه التي لا أتخيل أن يفسدها عليّ رجل مثل زوجها.. أسحق كل أحلامي.. كل حاجاتي إلى رجل يتلقفني من وحدتي ويحتويني في صدره نحلةً أنهكها تخيّل طعم الرحيق..

-«سأعطيك مسكّنات قوية.. لكن لا بد من إجراء تحليل للدم»

صوتها ينبعث رتيباً من قاع سحيقة.. أتحامل على نفسي.. تساعدني على النهوض..

عندما أنهى أخي دراسته الثانوية.. لم يتلكأ في التصريح برغبته بامرأة تشاركه حياته.. الجميع هبوا مباركين تصريحه.. مطمئنين إلى فحولته التي تجري في مجراها الطبيعي.. وسارعوا إلى البحث عن (ابنة الحلال) ولم يتعبوا.. ابنة عمي التي تصغرني بخمس سنوات كانت عروسه التي زفّت إليه بعد أشهر قليلة من إعلانه.. كانت ضحكاتي في ليلة عرسه مشوبة بأنيني.. لكن ما أن همت - مثله - بإعلان رغبتي في رجل يشاركني حياتي حتى انعقد لساني..

دفعت إلى بحبوب حمراء كبيرة.. تناولتها بوهن.. كم أكرهها هذه المسكّنات التي تضطرني كل شهر لسرطها وكأني نعجة.. رغم أنها تخفف الألم بشكل كبير.. ولكني كنت أبكي بحرقة وأنا أرقب خصوبتي تشيخ شيئاً فشيئاً!!.■



جيمي هايز، وماربيل

قصة قصيرة

أو هنري *

ترجمة: يوسف عبد العزيز علي * *

انتهى الجميع من تناول طعام العشاء، ثم خيّم على المعسكر الصمت الذى يصحب لفّ السجائر المصنوعة من قشر حبوب الذرة. نبع المياه يلمع وسط الأرض المظلمة كقطعة من السماء. وذئاب البراري كانت تعوي. وأصوات حركة الجياد تتوالى بطيئة بينما هي تتحرك في قيودها صوب المراعي الخضراء. كان أفراد نصف فرقة كتيبة الحدود بشرطة تكساس الجوّالة ملتفين حول النار.

صوت معروف جيداً ـ هو صوت رفرفة وصرير «الطائر الجوّاب» عند احتكاكه بالركابات الخشبية ـ كان يأتي من الدغل الكثيف فوق المعسكر. كان رجال الشرطة ينصتون بحذر عندما بدأوا يسمعون صوتاً عالياً مرحاً ينادي بنبرة مطمئنة: «اصمدي يا «ماربيل»، أيتها الفتاة الكبيرة، فقد أوشكنا على الوصول. لقد كانت رحلة طويلة بالنسبة لك، أليس كذلك ؟ يا من حجمك في حجم قبضة يد، ومن قبل الطوفان خلقت. دعي محاولة تقبيلي الآن. لا تتعلّقي برقبتي بشدّة. هذا الحصان لم يعد قادراً على حملنا، دعيني أخبرك بذلك، فمن المحتمل أن يوقعنا – نحن الاثنين – من على ظهره، إذا لم نأخذ حذرنا»

دقيقتان من الانتظار والفضول، أحضرتا حصاناً مجهداً يخطو وحيداً إلى المعسكر، فوقه شاب في

* كاتب وقاص من أمريكا.

* * كاتب من مصر.

● اللوحة للفنان **عيسى الشجّار** / البحرين.

العشرين من العمر، مرتبك الحركات تتدلى ساقاه بارتخاء على جانبي السرج. أما عن «مارييل» التي كان يخاطبها، فلم يُرَ أيُّ شيء.

صاح راكب الحصان بفرح: «طاب مساؤكم أيها الرفاق! هذه رسالة إلى المقدّم «مانينج».

ثم ترجّل، وأنزل السرج من فوق الحصان وألقى بلفّة الحبال على الأرض، وأخذ قيوده من مشجب السرج. وبينما كان المقدّم «مانينج» قائد الفرقة يقرأ الرسالة، واصل القادم الجديد سيره بصعوبة، في قلق، على أرض طينية جافة قليلاً، بين لفّات الحبال، مبدياً بعض الاهتمام بقوائم حصانه.

قال المقدّم مشيراً بيده إلى أفراد الشرطة : «أيها الرجال، هذا هو السيد «جيمى هايز». إنه عضو جديد في مجموعتنا . الكابتن «ماكلين» أرسله إلينا من « إل باسو». سوف يجهز لك الرجال طعام العشاء يا «هايز» بمجرد أن تنتهي من تقييد حصانك».

لقى العضو الجديد استقبالاً حاراً من الرجال. لكنهم ما زالوا يراقبونه بحذر خفي، ويؤجّلون رأيهم النهائي فيه.

إن اختيار رفيق ضمن شرطة الحدود يتم بمقدار العناية والتعقّل اللذين تختار بهما الفتاة حبيبها عشر مرات. فعلى قوة وإخلاص ودقّة تصويب ورباطة جأش صديقك تتوقّف حياتك مرات عديدة.

بعد عشاء لذيذ انضم «هايز» إلى المدخنين الملتفّين حول النار. لم يحسم مظهره التساؤلات التى نشطت في عقول زملائه. فقد رأوا ببساطة شاباً هزيلاً رخواً، لوّحت الشمس شعره فصار ذا لونين، ووجهاً بريئاً بلون ثمرة التوت، يحمل ابتسامة ودوداً تثير السخرية.

قال الشرطي الجديد: «أيها الرفاق، سأقدم لكم صديقتي. وعلى الرغم من أننى لم أسمع أحداً من قبل أشاد بجمالها، إلا أنكم ستعترفون جميعاً بأن بها بعض الميزات الحسنة. هيا، تقدّمي يا ز مارييل !».

ثم فتح مقدمة صدر قميصه الأزرق اللون، ومن داخله زحفت إلى الخارج ضفدعة ذات قرون. كان شريطاً أحمر لامعاً مربوطاً بأناقة حول رقبتها المليئة بالقرون. «حفت الضفدعة نحو ركبة صاحبها، وجلست فوقها بلا حراك.

قال «هايز» وهو يشير بيده: «هذه هي «مارييل»، ذات المزايا العديدة. فهي لا ترد أبداً بتبجّح، وتظل دائماً فى البيت. كما أنها راضية بفستان وحيد أحمر لكل يوم، وليوم الأحد أيضاً ».

قال أحد الرجال: «انظروا إلى هذه الحشرة. لقد رأيت الكثير من الضفادع ذوات القرون، ولكنى لم أر أبداً أحداً يتخذ واحدة منها كرفيق دائم الملازمة. هل تميّزك هذه الضفدعة عن أي شخص آخر ؟»

أجاب «هايز»: «خذها إلى بعيداً إلى هناك. وسوف ترى ! »

كانت الضفدعة الصغيرة الممتلئة الجسم أليفة بالفعل. فعلى الرغم من أن لها شكلاً مخيفاً مثل وحوش ما قبل التاريخ - حيث هي سليلة عصرية لها - فقد كانت أرق وألطف من يمامة. أخذ الشرطي «مارييل» من على ركبة «هايز»، ورجع إلى مقعده المكوّن من لفّة من البطاطين. كانت الضفدعة الأسيرة تتلوّى وتقبض عضلات جسمها ومخالبها، وتقاوم بكل قوتها فى يده. بعد الإمساك بها في يده للحظة أو اثنتين، وضعها الشرطي على الأرض. بارتباك لكن بخفّة مشت الضفدعة بأرجلها الأربع التي تتحرك بشكل غريب، حتى توقفت بالقرب من قدمى « هايز».

قال الشرطي الآخر: «حسناً. إن هذه الحشرة الصغيرة تعرفك بالفعل. لم أتخيّل أبداً أن هذه الحشرات لديها مثل هذا الإحساس الشديد».

أصبح «جيمي هايز» محبوباً فى المعسكر. فهو يمتلك مخزوناً لا ينتهى من الطيبة، وروح دعابة رقيقة لا تنقطع، مناسبة لحياة المعسكرات. إنه لا يُرَىَ أبداً دون صحبة ضفدعته ذات القرون على صدر قميصه في أثناء امتطائه صهوة جواده، فوق ركبته أو كتفه داخل المعسكر، وتحت بطاطينه في الليل. إن هذا الحيوان الصغير قبيح الشكل لا يفارقه على الإطلاق.

كان «جيمي» مهرّجاً من ذلك الطراز الذي ينتشر

فى الجنوب والشرق الريفيين. ولكونه غير ماهر في إحداث أساليب للتسلية أو تلميحات مازحة، فإنه ما إن يعثر على فكرة مضحكة حتى يتمسك بها بكل إعزاز. إن ذلك يبدو لـ «جيمي» أنه شيء ممتع لشخصه، وبالتالي ممتع لأصدقائه أن يكون لديه ضفدعة أليفة ذات قرون، وشريط أحمر حول رقبتها. ولأنها فكرة مبهجة، فلماذا لا يبقي عليها ؟!

العاطفة الموجودة بين «جيمى» والضفدعة لا يمكن تحديد ماهيّتها بدقة. وقدرة الضفدعة على استمرار المحبة موضوع لم نتعرض له بالحديث والرأي. فمن الأسهل لنا تخمين مشاعر «جيمى»، فـ «مارييل» كانت أداته الرئيسة للتسلية، وهو نفسه كان يدللها ويقبلها. إنه يصطاد الذباب من أجلها، ويحميها من الرياح الشمالية المفاجئة. إلا أن عنايته هذه تشوبها أنانية. فعندما يأتي دور الضفدعة لرد المعروف، فهي ترده ألف ضِعف. وبالتالي فإن أمثالها من الضفادع ترجح كفّتها عن كفّة الاهتمام البسيط الذي يبديه أمثال «جيمي»، من محبي الضفادع.

لم يكتسب «جيمي» في الحال أخوّة رفقائه الكاملة في المعسكر. لقد أحبّوه لبساطته ومزاحه، ولكن ما يزال سيف الرأي المؤجّل مصلتاً في وجهه. فالمرح في المعسكر ليس كل ما في حياة الشرطي. فهناك لصوص الخيل الذين ينبغى تعقّبهم، والمجرمون العتاة الذين يجب مطاردتهم، ومحاربو الهنود الحمر الذين يتصادف قتالهم، وقطّاع الطرق الذين ينبغي طردهم من الأدغال. كما أن هناك الأمان والنظام اللذين يجب أن يُفرضا بفوّهة المسدّس. أما «جيمي» فهو في الأغلب الأعمّ مجرد راعي بقر، كما قال عن نفسه. فهو قليل الخبرة بأساليب شرطة الحدود الجوّالة، الخاصة بالقتال. لذلك فإن أفراد الفرقة فكّر كلٌّ منهم على حدة وبهدوء، كيف لـ «جيمى» أن يثبت أمام نيران الأعداء. ذلك، كما يعلم الجميع، لأن شرف وفخر أي مجموعة من الشرطة هو الشجاعة الفردية التي يظهرها أعضاؤها.

على مدى شهرين كانت الحدود هادئة. وكان الرجال مسترخين في المعسكر، فاتري الهمّة. بعد ذلك جاليا السعادة لحرّاس الحدود المتعطلين عبر «سبستيانو سادلر». وهو مجرم مكسيكي متهوّر، ولصّ ماشية معروف. نهر «ريو جراند» بعصابته، وأخذوا يعيثون فساداً في ناحية تجاه ولاية «تكساس». كانت هناك دلائل على أن «جيمي هايز» سينال الفرصة قريباً، كي يظهر همّته ومدى احتماله.

بحماس شديد كوّن رجال الشرطة دوريات للحراسة، لكن رجال «سادلر» كانوا مزوّدين بخيول قوية، وكان من الصعب الإمساك بهم.

ذات مساء، وفي وقت الغروب تقريباً، توقّف أفراد الشرطة لتناول العشاء، بعد مسيرة طويلة. ووقفت خيولهم تلهث، وفوق كل منها سرجه . كان الرجال يقلون اللحم، ويغلون القهوة.

فجأة. خارجين من الأدغال. هجم عليهم «سبستيانو» وعصابته بنيران بنادقهم وصيحاتهم العالية في آن واحد. كانت مفاجأة مذهلة، جعلت رجال الشرطة يسبّون «سبستيانو» ويسرعون بإطلاق النار عليه هو ورجاله. لكن الهجوم كان هجوماً استعراضياً من النوع المكسيكي الصرف. فبعد استعراض القوة المبهر، هرب المهاجمون بخيولهم بعيداً، صائحين بأعلى أصواتهم، ناحية النهر.

امتطى أفراد الشرطة خيولهم، وتعقبوهم، لكن بعد ما يقل عن مسافة ميلين، أصاب الخيول المنهكة الإرهاق، فأمر المقدم «مانينج» بالكفّ عن المطاردة، والعودة إلى المعسكر.

بعد ذلك اكتُشِفَ أن «جيمي هايز» قد فُقِد. أحد الأشخاص تذكر أنه رآه يجري ناحية حصانه عندما بدأ الهجوم، ولكن لم تقع عينا أحد عليه بعد ذلك. وجاء الصباح ولكن لم يأت «جيمي». لقد بحثوا عنه في الريف المجاور لهم، معتمدين على نظرية أنه قُتِلَ أو جُرِح، ولكن دون جدوى. بعد ذلك تتبعوا أثر عصابة «سادلر»، ولكن بدا أنها قد اختفت تماماً. استنتج

«مانينج» أن المكسيكي المراوغ قد عبر النهر مرة أخرى بعد وداعه الاستعراضي. وفي الواقع، لم يُبَلّغ عن أي أعمال سلب و نهب وقعت منه بعد ذلك.

وقد أعطى هذا رجال الشرطة الوقت الكافي ليعالجوا جراحهم. وكما قيل، الفخر والشرف لأى مجموعة هو الشجاعة الفردية لأعضائها. الآن وصلوا إلى الاعتقاد بأن «جيمي هايز» قد جبن أمام أزيز رصاص المكسيكى وعصابته. ولا يوجد أي استنتاج آخر غير ذلك. لكن «باك ديفيز»، أحد أفراد الشرطة، أشار على أنه لم تطلق رصاصة واحدة من قِبَل عصابة «سادلر» بعدما رُؤِىَ «جيمي» يهرع نحو حصانه. لم يكن هناك إذن أى سبيل لأن يصاب بالرصاص. لا، إنه قد هرب من أول معركة له، وبعد ذلك سوف لا يعود، مدركاً أن سخرية رفاقه ستكون أسوأ شيء يواجهه، بالمقارنة بفوّهات البنادق.

كان انفصال «مانينج» ورجاله عن رفقة «ماكلين» وكتيبة الحدود أمراً محزناً. إنها أول وصمة تشوب شعار الفروسية. فلم يحدث من قبل في تاريخ الخدمة أن أظهر شرطي جبناً في أثناء المواجهة ! لقد أحب الجميع «هايز»، وهذا يزيد الأمر سوءاً.

مرت الأيام والأسابيع والشهور، وظلّت سحابة الجبن الصغيرة التى لا تنسى، مخيّمةً على المعسكر. فيما يقارب العام بعد ذلك، وبعد الكثير من الأماكن التي عسكروا فيها، وبعد مئات الأميال التي حرسوها ودافعوا عنها، أُرسِلَ المقدم «مانينج» وعظم رجال الفصيل ذاته إلى نقطة لا تبعد سوى أميال قليلة من مكان معسكرهم القديم على النهر، لكي يتتبعوا بعض عمليات تهريب البضائع هناك.

وذات ظهيرة، وبينما هم يقودون خيولهم في خلال منطقة سهلية منبسطة مليئة بنبات «الميسكيت» الشائك الكثيف، فوجئوا بساحة لتمرّغ الخيول، كانت مليئة بشعر الخيل، فساقوا خيولهم إلى حيث منظر مأساة لا يمكن وصفها.

في ذلك المكان، كانت ترقد هياكل عظمية لثلاثة رجال مكسيكيين، وقد ساعدت ملابسهم وحدها في التعرف على هويتهم. كان أكر الهياكل حجماً لـ «سبستيانو سادلر» . كانت قبّعته الكبيرة الثمينة المثقلة بالزخارف الذهبية - وهي قبّعة مشهورة على طول نهر «ريو جراند» - ملقاة هناك مثقوبة بثلاث رصاصات. وبالقرب من حافّة الساحة تلك، كانت مسدّسات المكسيكيين ملقاة و جميعها مصوّبة في اتجاه واحد.

قاد أفراد الشرطة خيولهم في ذلك الاتجاه لمسافة خمسين «ياردة». هناك وفي منخفضٍ غير عميق، كان يرقد هيكل عظمي آخر، و ما زال ممسكاً ببندقيته في وضع التصويب. لقد بدا أنها كانت معركة إبادة. لم يكن هناك أي شيء يحدد هوية المقاتل المنعزل. لكن ملابسه، مثل الآخرين، قد تدل على شيء. فقد بدت كأنها من النوع الذى يرتديه أي مربّي ماشية أو راعي بقر.

قال «مانينج»: «إنه أحد رعاة البقر، أمسَكوا به وحيدا. هيا بنا ! لقد أدار معركة عظيمة قبل أن يتمكنوا منه. لذلك السبب لم نعد نسمع شيئاً عن «دون سبستيان» !

بعد ذلك، ومن تحت الأسمال البالية - التى أبلتها عوامل الجو - للرجل الميت، تسلّلت للخارج ضفدعة ذات قرون، بشريط أحمر باهت حول رقبتها، وجلست على كتف صاحبها المسكين الساكن بلا حراك منذ أمدٍ طويل.

بدون صوت قصّت الضفدعة الحكاية، حكاية الشاب قليل الخبرة والحصان الرشيق السريع. وكيف أنهما تفوّقا على جميع رفاقهم في ذلك اليوم في مطاردة المهاجمين المكسيكيين.، وكيف أن الرجل قد سقط رافعاً شرف المجموعة للأعالي.

تجمّع أفراد فرقة شرطة الحدود حول المشهد، وخرجت من أفواههم في وقت واحد صيحة هائلة. كان الانفجار العاطفي هذا ترنيمة جنائزية، واعتذاراً، وإحياءً لذكرى، وأنشودة نصر. قُدّاساً عجيباً، يمكنك أن تقول، على جسد رفيق ميّت. ولكن إن أمكن لـ «جيمي هايز» أن يسمعه، فإنه لا شكّ سيفهمه..■

النص والسلطة والمجتمع:

دعوة لمزيد من الاهتمام

محمد عويس *

تحاول هذه الدراسة لمؤلفها عمار علي حسن أن تدخل إلى «دار الأدب» مسلحة بمناهج واقترابات علم السياسة لتساهم فى وضع اللبنات لدراسة الأدب من منظور سياسى، وهي لا تدعي أنها ستحيط بكل أبعاد هذه العلاقة المركبة بين مفهومى الأدب والسياسة، وإنما ستسعى إلى ذلك عبر «تحليل المضمون الكيفي» لبعض النصوص الروائية العربية، وعلى وجه التحديد الروايات السياسية منها، باعتبار الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية قدرة على رصد الظواهر الاجتماعية، ومنها بالطبع الظواهر السياسية التى تموج بها حياتنا المعاصرة.

اختار الباحث النصر الروائي دون غيره من نصوص الأدب الأخرى كالشعر والمسرح والقصة القصيرة لأنه أقوى ارتباطاً بالواقع فى أحداثه المتلاحقة وشخصياته مختلفة الأصول والمشارب والأهواء، وأرحب مساحة وأكثر قدرة على احتواء تقنيات فن الأدب، الأمر الذى يعطى الأديب فرصة كاملة كى يعبر عن أفكاره وقضايا مجتمعه بارتياح، مستخدماً كل الأدوات الممكنة التي يهبها الفن الروائى.

لكن داخل اللون الروائى نفسه هناك عدة أنواع تنحدر أساساً من رافدين أساسيين، الأول هو الرواية الرومانسية والثانى هو الرواية الواقعية، لذا سيختار الباحث من بين الروايات الواقعية، الرواية السياسية، ويقدم تعريفاً إجرائياً لها يحدد مختلف جوانبها ومؤشراتها حتى يتسنى له انتخاب عينة ممثلة من الروايات السياسية العربية، موزعة بين مختلف الأجيال الأدبية وبعض الأقطار العربية، وتغطى المؤشرات كافة التي وضعها الباحث لمفهوم الرواية السياسية كافة، والتي تنطوى فى جوهرها على القضايا والمعانى المرتبطة بالظاهرة السياسية، كما أنها تشمل أنواع الروايات السياسية كافة (الرمزية / الصريحة).

ويستمد هذا البحث بوصفه دراسة سياسية أهميته من عدة اعتبارات، الأول هو إن هذه الدراسة تتسم بالجدة إلى حد كبير حيث إن موضوعها تفتقر إليه مكتبة العلوم السياسية، فعلى الرغم من المحاولات المستمرة من قبل نقاد الأدب للبحث عما بين الأدب والسياسة من اتصال، فإن دارسي العلوم السياسية لم يتطرقوا بشكل ذي بال للعلاقة بين هذين الحقلين المعرفيين، ولعل هذه الدراسة تكون توطئة للبحث فى إمكانية بناء «علم سياسة الأدب» على غرار «علم اجتماع الأدب» و«علم نفس الأدب».

والاعتبار الثانى هو أن الأدب يستخدم كأحد روافد المعرفة فى بعض الدراسات الإمبريقية التي أجريت فى حقل العلوم الاجتماعية، فالرواية الواقعية ترصد فئات من البشر، وتصف تفاصيل حياتهم، الأمر الذى قد يساعد علماء الاجتماع على تفسير بعض الظواهر الإنسانية، وقد يكون هذا مجدياً لعلماء السياسة في

* كاتب من مصر.

سعيهم لملاحظة سلوك بعض الناس، علاوة على ذلك فإن الأدب خصوصاً اللون الشعبي منه (الفلكلور) الذى يتمثل في السير والمواويل والأمثال والأغنية الشعبية والعديد يعبر إلى حد كبير عن ملامح الشخصية القومية لبلد ما.

أما الاعتبار الثالث فيتمثل في أن الأدب هو تاريخ من لا تاريخ لهم من البسطار والمهمشين فالمؤرخون يسجلون تاريخ الحكام ويهتمون بالأحداث الكبرى التي تمر بهم والتي غالبا ما تكون السلطة السياسية هي اللاعب الاساسى فيها، أما الأدباء فيغوصون إلى القيعان البعيدة للمجتمعات ويلتقطون شخصيات عادية ويسلطون الضوء عليها، وقد ينجحون في أن يضفوا، حتى على الشخصيات التي هي من صنع خيالهم قيمة ومكانة تجعلها في المرتبة الأولى لاهتمامات الناس وكأنها شخصيات من لحم ودم.

والاعتبار الرابع يتعلق بقدرة الأدب على اختراق الحواجز التي تضعها السلطة السياسية في دول العالم الثالث، بصفة خاصة، أمام أي أفكار أو تيارات ثقافية تريد ان تبشر بقيم مخالفة لتلك التي تروق للسلطة وتحقق مصالحها، فالحكومات في عالمنا العربى مثلاً تسيطر على مناهج التعليم والكثير من مؤسساته، وتستخدمها أداة لبث أفكارها وقيمها، التي تؤثر سلباً على مصلحة المجتمعات في المدى البعيد لكن هذه الحكومات لا تستطيع إلى حد كبير أن تسيطر على الأدب فيأتى متحرراً من سلطانها ويرصد تاريخ الشعوب بتفاصيله الدقيقة فيفضح بطرائق متفاوته تتراوح بين الرمز والصراحة الجلية، انعكاس الأداء السلبى للسلطة السياسية على حياة الجماهير، حتى لو حاولت السلطة أن تجد الأدب الذى يدافع عنها، فان اللون من الأدب، يأتي ضعيفاً من الناحية الفنية حيث تتغلب فيه الدعاية على الفن ومن ثم لا يصمد كثيرا ولا يجد آذانا مصغية.

ويتعلق الاعتبار الخامس بالخطاب السياسى ذاته ففى الوقت الذى ترتبط فيه قدرة هذا الخطاب على التأثير في الجماهير بمدى اتساقه وصدقه ومسه لاحتياجات الناس الفعلية فإن القائمين عليه يحرصون غالباً على صبغة باللغة الادبية المفعمة بالتعبيرات البلاغية والجرس الموسيقى لأنها تمتلك سحراً قوياً يؤثر في العامة والخاصة على حد سواء، ويعطى الساسة فرصة للتلاعب بعواطف الجماهير واخذها بعيداً عن المفردات الشفافة التي يجب أن يكون عليها الخطاب السياسى وهي تلك التي تعتمد على ترتيب الحجج والاستشهاد بالأرقام والمواقف والأحداث وعدم التهرب من الحقائق.

اما الاعتبار السادس فيدور حول الحدود التي أخذتها الظاهرة السياسية في الوقت الراهن إذا إنها امتدت لتطوق العديد من الممارسات الإنسانية حتى الأخلاقية منها ووصلت إلى حد كبير أنها صارت تمس المظاهر الطبيعية، والتي كان الناس في الماضي يظنون أنها بعيدة كل البعد عن ذراع السياسة وفي هذا الإطار يجد الأدب نفسه في قلب الظاهرة السياسية، بل يبدو أقرب إليها من أشكال مؤسسيه وأطروحات فكرية أخرى، ليس من منطلق أن قيمة الصراع هي التي تشكل جوهر الظاهرة السياسية والإبداع الادبى، خصوصاً الرواية فحسب بل لأن الأدب صار مادة مهمة لدى الساسة وأجهزة الاستخبارات التي تسعى للوقوف على شخصية أمة ما، كما فعلت الولايات المتحدة الأمريكية مع اليابان، وتفعل إسرائيل مع العرب.

ويرتبط الاعتبار السابع بموضوع القيم السياسية نفسه، وهو الذى يشكل جوهر هذه الدراسة فالقيم التي تولد من رحم تعاليم دينية وتراكم معرفي وممارسات حياتية تنتج أعرافاً وتقاليد معينه، يكون لها دور محورى في تحديد توجهات الفرد وتحيزه حيال مختلف القضايا والأفكار والتنظيمات الاجتماعية.

إن موضوع القيم يكتسب أهمية كبيرة ليس من منطلق ان تفسخ أيديولوجية معينة لا يعنى الإجهاز تماما على بعض القيم التي حملتها فحسب، بل أيضا

من إمكانية أن يتم طرح القيم بديلا للأيديولوجيات، وهنا نجد قيما مثل العدالة والحرية والمساواة من الواجب أن تمثل إطاراً عاماً يحكم نظرتنا للأمور ومطالبنا حيال السلطة والمجتمع.

والاعتبار الثامن يرتبط بإمكانية أن يستفيد علم السياسة، شأنه شأن العلوم الإنسانية الأخرى، من مناهج النقد الأدبي، ففي ظل عملية الارتشاح المستمرة بين العلوم الاجتماعية بحيث لم يعد هناك حقل بينها منبت الصلة عن الحقول الأخرى من الضروري ان يستفيد علم السياسة من هذه المناهج.

ويعد التنقيب عن القيم السياسية في متن النصوص الأدبية أمراً ليس هيناً، بأي حال من الأحوال، حتى في ظل تحديد مؤشرات أو مظاهر لهذه القيم، أو بناء مداخل واقترابات لترويض هذه النصوص وسبر أغوارها.

فالقيم في حالة ارتقاء وصيرورة دائمة، وربما تتوزع نسبتها على عدد من يتحدثون عنها، أو يؤمنون بها وفي الوقت ذاته فان النصوص الأدبية مراوغة لأنها موزعة بين الحقيقى والمجازى، وبين الواقع والمتخيل وبين الآني والآتي، ويتنوع أسلوبها بين اللغة التقريرية أحياناً، واللغة المحلقة في فضاء البلاغة بحيث لا يمكن الإمساك بدلالاتها لاثبات افتراضاته حول نص روائى ما مع وجود مساحة تبدو غير متناهية من الحرية أمام الأديب ليختار شكل روائية وشخوصها ومضمونها ولغتها.

وفيما يخص هذه الدراسة واجه الباحث صعوبة في اختيار العينة الممثلة للبحث عن القيم السياسية بالرواية العربية حيث تجاذبته عدة اعتبارات كان لابد من التوفيق بينها في آن واحد، من بينها ضرورة ان تشمل العينة أدباء من الأقطار العربية كافة، أو أغلبها على الأقل، وأن تمثل مختلف أجيال كتاب الرواية العربية ممن يتفاوتون في خلفياتهم وتوجهاتهم السياسية وألا تكون هذه الاختيارات بأي حال من الأحوال على حساب النضج الفنى للرواية من ناحية وكونها : «رواية سياسية» حسب التعريفات التي اصطلح عليها النقاد لهذا النوع من الفن الروائى من ناحية اخرى.

القيم السياسية موضع الدراسة.. المؤشرات والمظاهر:

تصعد القيم، بشكل عام، في سلم بعض الرؤى الانسانية لتصل إلى درجة المثال، وتصبح ضابطا قويا يحكم الكثير من سلوك البشر ويحدد تصرفاتهم، ويعين اتجاهاتهم حيال القضايا المطروحة في واقعهم المعاش، لكن هذا لا يمنع من إخضاع القيم للدراسة العلمية التي تسعى لقياسها في ضوء الممارسات الحياتية للناس، وقد قطع علماء النفس والتربية والاجتماع، على وجه الخصوص، شوطاً بالغاً على هذا الدرب، وحددوا عدة طرائق لقياس القيم أولها: استخدام الاتجاهات والاهتمامات للدلالة على قيم معينة.

وثانيها : استخدام الأنشطة والسلوك.

وثالثها : دمج هذين المؤشرين معاً للحصول على أقصى فاعلية ممكنة في قياس القيم، ورابعها : قياس القيم من خلال التصريح المباشر بها.

وهذه الدراسة تتطلب، أولا : تحديد مظاهر هذه القيم، أو المؤشرات التي تدل عليها ولأن الأدب يعد في جوهره ممارسة حياته فإنه من الممكن البحث عن القيم في ثنايا نصوصه العامرة بالمواقف والقضايا الإنسانية، وعلى هذا الأساس تتصدى تلك الدراسة للبحث عن قيم سياسية معينة، بوجهيها، الإيجابي والسلبي، في عدة نصوص روائية، وهذه القيم هي (الحرية / الإكراه ـ الإفلات) و(العدالة / الظلم) و(المساواة / التفاوت) و(الانتماء / الاغتراب)، وذلك بعد تحديد المؤشرات الدالة على وجودها. وقد يعود اختيار تلك القيم بالذات إلى اعتبار أساسي يتمثل في أهمية وجودها الإنساني، بصفة عامة، وبالنسبة للعالم العربى، بشكل خاص، فالنقاش والجدل الدائر بين المثقفين العرب، في الوقت الراهن يتركز أساساً حول قضية الديمقراطية التي باتت تمثل هاجساً يؤرق كل المواطنين العرب، الذين يطمحون إلى الخروج من حالة الاستبداد التي تطغى على الأنظمة السياسية

العربية، وقيم مثل الحرية والعدالة والمساواة تشكل جوهر النظام الديمقراطي السليم في حين أن قيمة الانتماء لابد أن تحظى باهتمام شديد في منطقة تواجه تحديات تريد أن تنال من هويتها وتاريخها في ظل الأطروحات الراهنة للعولمة.

١. **الحرية / الإكراه. الإفلات** : تعد الحرية القيمة السياسية الأكثر ارتباطاً بالأدب، لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون الأدب والحرية مترادفات، من منطلق أن رسالة أي كاتب يجب ان تكون هي توطيد أركان الحرية من ناحية، كما أن العمل الإبداعى فعل حر، وممارسة الحرية تقودنا، شئنا أم أبينا، إلى سلوك إبداعي، من ناحية أخرى، حتى لو كان الأديب ملتزماً بقضية أو أيديولوجية ما فإن هذا لا يجب بأي حال من الأحوال أن ينتقص من حريته، بل عليه أن يكتب بحرية، في ضوء تعدد مفهوم الحرية من بيئة اجتماعية لأخرى حسب ما تفرضه الأديان والعادات والتقاليد والقوانين ولا تقتصر ممارسة الحرية على مرحلة الكتابة الأدبية فقط، بل تمتد إلى تلقي العمل الأدبي أيضا، كما أن طبيعة النص تحدد مقدار الحرية التي يحصل عليها المتلقى، ويعد الفن الروائي في شكله الحالى هو أكثر الأنواع الأدبية نزوعاً للحرية، ويرتبط وجود الحرية بثلاثة أمور، الأول: غياب الإكراه والقيود البشرية، والثانى : غياب العوامل والظروف الطبيعية التي تحول دون اتخاذ الفرد لقرار حر، والثالث: امتلاك الفرد لوسائل القوة التي تمكنه من تحقيق أهدافه التي حددها بإرادته.

٢. **العدالة / الظلم** : تعد العدالة الأكثر أهمية بين مختلف قضايا الفكر السياسى، إذا إنها : الأكثر تأثيرا في تطور الحضارة البشرية والأطول قامة وشموخ رأس، والأعمق جذوراً في الطبيعة الإنسانية، لا يزاحمها في مضمار هذه الاعتبارات، ربما، سوى القوة»، وفي عصرنا الحالى جاء قانونا «جنيف» و«لاهاى» لينظما سير النزاعات المسلحة، الأول يتعلق بحماية فئات معينة من الأشخاص والأموال الثابتة والمنقولة، في حين ينظم الثانى استخدام وسائل القتال وطرقه وسلوك المتحاربين، وكل ما سبق يمثل «قانون الحرب» وهو الحد الذى لم يقف عنده فقهاء القانون الدولى، بل طرحوا مفهوماً أكثر تقدما وهو «القانون المضاد للحرب» أو منع «حق الحرب» باعتبار أن خطر الحرب يجب ان يكون هو الأصل، لكن العلاقات بين الدول لا تزال محكومة بقانون الغاب الذى ينتهك كافة المبادئ المذكورة سلفا، وهو يقوم على أن «القوة فوق الحق».

٣. **المساواة / التفاوت** : تكمل المساواة، الضلع الثالث في مثلث القيم العظيمة حيث تشكل مع الحرية والعدالة، المثل العليا التي تصبو البشرية إلى تحقيقها منذ أول الخليقة، وهي قيمة مهمة في حياة النظام الديمقراطى، ففى حال انحدار مبدأ المساواة بشكل طبيعى من إيمان بالكرامة الإنسانية وحين يكون حصيلة للاحترام المطلق للاستحقاق الإنساني، يصبح أمرا كافيا لايجاد الديمقراطية، وتعنى المساواة بمفهومها العام وجود حالة من التماثل بين أفراد المجتمع أمام القانون بغض النظر عن الميلاد، أو الطبقة الاجتماعية، أو العقيدة الدينية، او الثروة، أو الجنس، او المهنة.

٤. **الانتماء / الاغتراب**: إذا كان الأدب مرتبطاً، بشكل عام بقيمة الحرية فإنه ارتبط كذلك بقيمة الانتماء / الاغتراب فهو طالما دعا إلى الوحدة العربية، بوصفها الهوية الجامعة لكل الشعوب العربية من المحيط إلى الخليج، بشكل مباشر من خلال الشعر، وطالما نادى بحب الوطن والتضحية في سبيله، خاصة في الأعمال الروائية التي تناولت مكافحة الاستعمار والحرب ضد إسرائيل، ولم يقتصر الأمر على: أدب النخبة «إن صح التعبير، بل امتد إلى رحاب الموروث الشعبي الوسيعة» والتي من الممكن أن تبرهن على الجهد الشعبى الصامت الذي بذله أدباء الشعب العربى لبذر بذور الوحدة في أعمق أعماق الضمير العربى، وفي المقابل جسد الأدب العربي خصوصاً الرواية، مدى الاغتراب الذي يصيب النخبة والعامة على حد سواء، وفاض في شرح أسبابه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فنظراً لأن الرواية تركز، غالباً، على التوترات المثارة بين الفرد والمجتمع والتي

تخلق حالة الاغتراب ، ذهبت الرواية العربية إلى حد بعيد في وصف هذه الحالة التي يعاني منها المثقفون، إذ أن الغالبية العظمى من هذه الفئة الاجتماعية تعيش، في الوقت الراهن اغتراباً شديداً، نظراً لأنها تشعر بالعجز تجاه تغيير الواقع الأليم للأمة العربية، وتبدو عديمة الحيلة في ردم الهوة بين ما تتمنى وما هو موجود بالفعل، وتجد نفسها حائرة أمام طغيان النزعة المادية على قيمة الفكر، وخضوع من ينتجون المعرفة لسلطان من يملكون المال، كما رصدت الرواية العربية حالة الاغتراب التي يعاني منها المواطنون العرب أنفسهم، نظراً لغياب المشاركة السياسية وزيادة الهوة بين الطبقات الاجتماعية، وانتشار ظاهرة الاستلاب الثقافي، ومما لا شك فيه أن الانتماء إلى قيمة عظيمة في حياة الأفراد والشعوب واجبة، إذ لا مناص أمام الإنسان سوى أن ينتمي إلى قيمة أو فكرة أو رمز أو مؤسسة اجتماعية، أو كل هذا معاً لأن هذا الوضع يجعله يشعر بأن لحياته فائدة، ولوجوده قيمة، ويحميه من الضياع والاغتراب، الذي ينبع من وجود صراع بين قيم متضاربة تؤدي إلى تلاشي الذات وسقوط الهوية الفردية والجماعية.

عينة الدراسة.. عرض المضمون وتحديد السياق العام:

يشير المؤلف إلى أن غياب العدل الاجتماعي واتساع رقعة القهر والاستبداد السياسي، وانتشار الفساد في العالم العربي أدى إلى غلبة النبرة السياسية في أعمال روائية عربية كثيرة، زاد منها وقوع العالم العربي تحت نير الاستعمار، ثم دخوله في صراعات إقليمية ودولية منذ تحرره، في مقدمتها الصراع مع إسرائيل. من هنا، فإن الروايات التي تنطبق عليها المؤشرات الموضوعة سلفاً للرواية السياسية تعد كثيرة، ومن الصعب إخضاعها جميعا للبحث في هذا المقام، لذا من الضروري اختيار عينة للدراسة من بين هذا اللون من الرويات طبقاً للاعتبارات التالية :

١. تختلف درجة «النكهة السياسية» التي تصبغ عملا روائيا ما من رواية سياسية لأخرى، فكلما اقترب العمل الروائي من قلب الظاهرة السياسية المرتبطة بالسلطة، زادت درجة الأصالة السياسية للرواية، وهناك أدب قريب للغاية من صميم السياسة وهو الأدب الذي يرصد مباشرة جانباً من ممارسات السلطة، ويوجد الأدب الثوري الذي يسعى لتحقيق التغيير الجذري في المجتمع من خلال ارتباطه بالثورة كحدث فعلي ملموس أو مشاركته في التحضير لها ومحاولة تصحيحها بعد أن تقع. وهناك الرواية التي لا تعدو الجانب السياسي فيها عن كون تناولها لبعض صور الصراع الاجتماعي.

٢. من زاوية تاريخ ميلاد الأدباء، وإذا اعتبرنا أن مدة عشرين عاماً تعد جيلاً أدبياً، فإن هناك عدة أجيال في الرواية العربية. ولذا من الضروري أن تمثل العينة التي سيحددها الباحث مختلف هذه الأجيال، للتعرف على ما إذا كانت القيم السياسية موضع الدراسة تتغير من جيل إلى آخر أم لا. وعلى وجه العموم فإن هناك خمسة أجيال في الرواية العربية، علاوة على الرعيل الأول الذي يمثل مرحلة التجريب في كتابة الرواية العربية التي اختتمها محمد حسين هيكل بروايته «زينب» والجيل الأول يضم الأدباء الذي أنتجوا إبداعات روائية في وقت مبكر من القرن العشرين، مثل، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ (مصر)، وعيسى الناعوري وعبدالحليم عباس (الأردن)، وتوفيق عواد يوسف (لبنان)، ومحمود المسعدي (تونس)، وعبدالمجيد بن جلون (المغرب)، ومن بين ادباء الجيل الثانى يوسف إدريس وفتحي غانم ومحمد عبد الحليم عبدالله (مصر)، وسهيل إدريس ويوسف الأشقر (لبنان)، وحنا مينة ومطاع صفدي (سوريا)، وإميل حبيبي وهشام شرابي (فلسطين)، وعبدالرحمن منيف (السعودية)، ومحمود الزبيري (اليمن)، اما الجيل الثالث فمن بينهم خناثة بنونة، ومبارك ربيع، وعبدالله العروي (المغرب)، وهاني الراهب وحليم بركات (سوريا)، والطاهر وطار (الجزائر)، وليلى عسيران (لبنان)، وعبدالعزيز

المشري (السعودية)، والجيل الرابع من بينه ثنع الله إبراهيم، وعبدالحكيم قاسم وجمال الغيطانى (مصر)، ومحمد زفزاف (المغرب)، وعبد الخالق الركابى وعائد خصباك (العراق)، وفوزية رشيد (البحرين)، ورشاد أبو شاور وأحمد عمر شاهين (فلسطين) ومحمد عبد المولى (اليمن). أما الجيل الخامس فيضم الأدباء الذين انتجوا إبداعاتهم في خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، ولا يزالون يواصلون عطاءهم الأدبي، وهؤلاء كثيرون، حيث ذاع صيت الرواية في السنوات الأخيرة وزاد عدد كتابها، بحيث صار لدينا جيل جديد هو جيل التسعينيات، كما يطلق عليه بعض النقاد.

٣. رغم أن الرواية ظهرت في بعض الأقطار العربية قبل الأخرى، فإن الدول العربية كافة في الوقت الراهن، أصبح لها روائيوها، وهم كثر، ولذا يجب أن تمثل العينة أكبر عدد ممكن من هذه الدول، دون الإخلال بالمعايير الفنية المتفق عليها بين النقاد، والتي تقرر جودة عمل روائي ما من عدمها.

٤. بوجه عام، هناك عدة تيارات فكرية تتزاحم على الساحة السياسية العربية، تندرج تحت ثلاثة روافد أساسية ، الأول هو اليسار بمختلف ألوانه، بدءاً من الماركسيين وانتهاءً بالاشتراكيين الاعتداليين، مروراً بالقوميين والناصريين وغيرهم، والثانى هو اليمين الليبرالي الذي لا يزال يجاهد من أجل أن يجد لنفسه موطأ قدم على الخارطة السياسية والاجتماعية العربية، أما الثالث فيمثله الإسلاميون بمختلف جماعاتهم وفرقهم بدءاً من الصوفيين الانكفائيين، وانتهاء بالجماعات الراديكالية التي تمارس إكراهاً وعنفا ضد السلطة والمجتمع، مروراً بالإخوان المسلمين، والجمعيات الإسلامية الأهلية التقليدية وغيرها، وهذه التيارات التي تتقارب وتتجاور أحياناً، وتتنافس وتتصارع أحياناً حاولت قدر استطاعتها أن تعبر عن موقعها من الواقع المعاش، بوسائل شتى، كان من بينها الأدب، وخاصة الرواية. ومن هنا، سيحاول الباحث أن تكون العينة ممثلة لهذه التيارات، دون جور على الناحيتين الفنية والسياسية في الرواية، مع الأخذ في الاعتبار أن الكم الروائي المنتج يتفاوت من تيار إلى آخر، فاليساريون هم الأغزر إنتاجاً يتبعهم الليبراليون، ثم يأتي الإسلاميون، الذين لجأوا إلى وسائل أخرى غير الأدب للتبشير بأفكارهم، والتعبير عن موقفهم من أحداث الحياة ووقائعها.

٥. هناك معيار مهم لابد أن يؤخذ في الاعتبار حين يتم اختيار عينة الدراسة، ألا وهو آراء نقاد الأدب العربي، ويمكن هنا الاستعانة بالدراسات السابقة، التي تم عرضها في ثنايا مقدمة هذه الدراسة، هذه الدراسات الغزيرة تساعد في تحديد شيئين مهمين، الأول هو مستوى الرواية من الناحية الفنية، والثاني هو ما إذا كانت الرواية تنتمى إلى الروايات السياسية من عدمه، ويلعب النقاد هنا دور الطرف الذي يحفظ للعينة حيادها بقدر الإمكان، كما أنهم يعينون الباحث على أن تكون هذه العينة متوازنة في تمثيلها للأجيال والأقطار والتيارات الفكرية دون إهمال النضج الفني أو الدرجة السياسية للرواية.

وعلى هذا الأساس اختار الباحث عدة روايات لتمثل عينة هذه الدراسة، وهي مرتبة أبجدياً حسب أسماء مؤلفيها، على النحو التالي:

احمد ولد عبد القادر	موريتانيا	الأسماء المتغيرة
ـ إسماعيل فهد إسماعيل	الكويت	ملف الحادثة ٦٧
ـ اميل حبيبي	فلسطين	سداسية الأيام الستة
ـ حنا مينه	سوريا	الثلج يأتى من النافذة
ـ حنان الشيخ	لبنان	حكاية زهرة
ـ حيدر حيدر	سوريا	وليمة لإعشاب البحر.. نشيد الموت
ـ زيد مطيع دماج	اليمن	الرهينة

ـ الطاهر وطار	الجزائر	الشمعة والدهاليز
ـ عبد الرحمن منيف	السعودية	ألان هنا او شرق المتوسط مرة أخرى
ـ عبد القادر بلحاج نصر	تونس	الزيتون لا يموت
ـ على حمد إبراهيم	السودان	عشرون دستة من الرجال
ـ على محمد راشد	الإمارات	ساحل الأبطال
ـ غسان كنفانى	فلسطين	أم سعد
ـ ليلى عسيران	لبنان	عصافير الفجر
ـ مبارك ربيع	المغرب	رفقة السلام... والقمر
ـ محمد عبد الملك	البحرين	الجذوة
ـ مؤنس الرزاز	الأردن	اعترافات كاتم صوت
ـ نجيب الكيلانى	مصر	رحلة إلى الله
ـ نجيب محفوظ	مصر	الكرنك
ـ يوسف الصايغ	العراق	السرداب رقم ٢

وقد برهن المؤلف على أن النصوص الروائية العربية تتضمن قيماً سياسية عديدة، تتفاوت في درجة إيجابيتها وسلبيتها. وإذا كان الباحث قد اقتصر في دراسته هذه على الأربع قيم سياسية فقط، كما هو محدد سلفا، فان النصوص الروائية قابلة لأن تجود بقيم سياسية عديدة، منها التسامح /التعصب، الثقة / الشك، الانخراط / الانسحاب، الطهارة / الفساد، الجماعية /الفردية، المأسسة / الشخصانية.... إلخ، لكن تبقى القيم التي اختارها الباحث في دراسته، وبالإضافة إلى أنها القيم الأبرز في ثنايا النص الروائي العربي، هي أس القيم برمتها، إذ إنها تشكل جوهر العملية الديمقراطية، وتتداخل مع القيم السياسية الأخرى في جوانب عديدة ولقد أظهرت الدراسة كيف كانت قيم الحرية والعدالة والمساواة واضحة للعيان في النص الروائي، ومدى ما حظيت به هذه القيم من اهتمام لدى مختلف الفئات الاجتماعية العربية، ممثلة في الشخصيات الروائية، التي أظهرت وعياً ذا بال حيال تلك القيم، تمت ترجمته في الممارسة العلمية بشكل جلي ابتداءً من مناشدة السلطان بإزالة القيود أمام حرية الأفراد والمؤسسات، وتوفير العدل بجوانبه الاجتماعية والقانونية، وعدم التمييز بين الناس على أساس اللون، أو النوع، أو الدين، أو الطبقة، علاوة على تأكيد أهمية الإنتماء للوطن، رمزاً وبقعةً جغرافيةً وتاريخاً وثقافةً، وكذلك الانتماء للقادة التاريخيين والزعماء الوطنين والهيئات السياسية، وانتهاء بالتحريض على الخروج على الحاكم ومقاومته لرفع الظلم والقهر، مروراً بأشكال عديدة من التحايل وانعكس غياب قيم الحرية والعدالة، والمساواة في واقعنا العربي المعاش على النص الروائي، فجاء محملاً بالعديد من صور الإكراه المادي والمعنوي والمظاهر الدالة على غياب بعض صور العدالة والمساواة.

وأخيراً، يشير المؤلف إلى أن نقاط التلاقي بين الأدب والسياسة كثيرة، ولذا بات من اللازم أن يشرع علماء السياسة في إعطاء الأدب ما يستحقه من اهتمام بقدر ما ينطوي عليه من مضامين سياسية واجتماعية.

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة حول هذه الموضوعات كافة، فإن الوقت قد حان لإعداد دراسات متعمقة وموسعة حولها، بما يفتح آفاقاً جديدة أمام علم السياسة الذى يجاهد من أجل تجديد مناهجه وأفكاره يوماً بعد يوم. ■



المنهج التداولي في قراءة الحكاية المثلية

«الفحص عن أمر دمنة نموذجاً»

صالح بن رمضان *

مقدّمة

إنّ نصّ كليلة ودمنة من النصوص القديمة التي كثر حولها الجدل والاختلاف بين الباحثين والنقّاد. ومثّل موضوع المعنى أحد المواضيع التي أثارت هذا الجدل، فكان هذا النصّ حقلاً خصباً لاختبار شتّى ضروب التأويل، ومختلف طرائق التحليل.

وقد حاولنا أن نلمّ بما كتب عن هذا النصّ فوجدنا أنّ الباحثين يذهبون في فهمه وإنتاج معناه مذاهب متضاربة أحياناً، ولكنّ هذا التضارب يدلّ على أنّ هذا النصّ كما يقول عبد الفتّاح كيليطو في الحكاية والتأويل: «لم يستطع أحد أن يكشف الغطاء عن السرّ المودع فيه (...) ولا يسعنا إلاّ أن نبدي إعجابنا بالحكيم القديم الذي ألّف كتابا وأوهم القرّاء بوجود سرّ فيه بينما أغلب الظنّ أن لا سرّ هناك» (١).

ولقد ذهبت سوزان سليمان في بحثها الموسوم بمسالك تحليل نصّ الحكاية المثليّة إلى أنّ قراءة هذا الجنس من الكتابة القديمة عمل محفوف بالعوائق المنهجية والمعرفية لأنّ المعنى في هذا النصّ معنى منصوبٌ يأبى التعدّد والاختلاف والتأويل (٢).

ويفسّر فرج بن رمضان هذا المذهب فيرى أنّ

---

* ناقد وأكاديمي من تونس.

● اللوحة للفنان **عبد الكريم العريض** / البحرين.

مشروع القراءة البيانيّة الذي يذهب إليه أغلب القرّاء مشروع يفضّل المعنى على اللفظ، لأنّ المعنى قديم وواحدٌ ومطلق خالد (٣). فهو قديم لأنّه جوهري مُتعالٍ على اللفظ أو الشكل، وهو واحدٌ غير متعدّد أي إنّه يرفض القراءة المسهمة في إنتاجه، ويتعالى على التجربة والاختبار وهو سابق النصّ، لا يُبنى من خلاله بل تجسّمه الكلمات وتقرّبه من ذهن القارئ. وهو مطلق لأنه يتعالى على الزمان وعلى المكان وهو صالح لكلّ زمان ولكلّ مكان، فهو لهذا كلّه كون مغلق كامل، ممتلأ معنى امتلاء الوجود بالآيات والأدلّة على كماله.

ويذهب هذان الباحثان، وغيرهم كثير، إلى أنّ هذه الصفات ليست حقائق معبّرة عن أسس معرفية خالصة بل يعتبرانها مقولات ما ورائية ونتائج للإيديولوجيا الأدبيّة التي كانت تهيمن على نظرية الأدب القديمة. ويذهبان إلى أنّ وحدانية المعنى في هذا السياق مرتبطة بالمشروع السردي للحكاية المثلية بما هي حكاية تعليميّة ذات وظائف نفعية متّصلة بتأديب الإنسان القديم. فوجهة نظر السارد هي التي تضفي على الحكاية صفة الكون المغلق وتسيّجها بالعلامات الموجّهة للقراءة كالتقديم والتعليق. وهي بهذه العلامات تهمّش وظيفة المتلقّي وتفرض عليه أن يفهم النصّ على النحو الذي ترضاه (٤).

ويدعو هذا الفريق من الباحثين إلى بناء مشروع تأويلي لقراءة الحكاية المثليّة قراءة معارضة للتأويل الذي يقدّمه السارد في فواتح الأبواب وخواتيمها قراءة قائمة على التعدّد عاملة على تفجير البنية المغلقة. ولئن أقرّ هؤلاء الباحثون بأنّ المعنى في الحكاية المثليّة يتناسب عادة والتأويل الذي يقترحه السارد، فإنّهم يرون أنّ الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا التأويل وخاصّة مفهومي العقل والأدب يمكن أن يتجاوزها القارئ الحديث.

إلاّ أنّ هؤلاء الدارسين لم يدرجوا في مشروعهم هذا المحاولات القرائية التحديثية التي تعمل على كسر هذا الطوق البياني وتتمرّد على حدود هذا الكون، وهي محاولات فتح بعض مسالكها توفيق بكار في قراءته لنصوص كليلة ودمنة ضمن منظومة من النصوص القديمة كبخلاء الجاحظ ومقامات الهمذاني وأخبار أبي الفرج الأصفهاني.

فكانت قراءته لقصص كليلة ودمنة مشروعاً تحديثيا يطمح إلى تفكيك هذا المعلم الرمزي باستخدام المقولات الإنشائية ذات الصبغة الكونية. ولعلّ هذا المنحى في مساءلة التراث العربي والارتقاء به إلى مراتب التجربة الإنسانية العالمية أعمق تأصيلاً للفكر النقدي الحديث في قراءة النصّ العربي ممّا ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو في تحليله لفعل الحكي زعموا أنّ ضمن ما سمّاه بملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي (٥)، بل إنّ دراسات توفيق بكار أبعد في التجريد للمعنى الإنساني ممّا وصل إليه محمّد الناصر العجيمي في خاتمة تحليله السيميائي لقصّة الأرانب والفيلة إذ نراه يفصل فصلاً عقيما بين تحليله البنيوي والسيميائي ونتائجه المكرّرة لما هو مألوف في تحاليل النقد الانعكاسي، تلك الآراء التي ترى في كتابة كليلة ودمنة صورة للخصومة بين ابن المقفع وأبي جعفر المنصور (٦). فتحدّ من قيمته الكونيّة.

والحقّ أنّ قراءات النقّاد لكليلة ودمنة على كثرتها قد انصبّت على الجوانب السردية في هذا الأثر، ولم تحفل بسائر أنماط الخطاب التي زخر بها هذا الأثر ذو الأصوات المتعدّدة، ويقول محمّد على القارصي في هذا السياق مثلاً: «لم نظفر في الدراسات الحديثة بعمل يشير إلى دور الحجاج في بناء أبواب الكتاب وفي تتالي الأمثلة وتعاقبها وتداولها» وهو يذهب إلى أنّ الدراسات البنيوية كانت وصفية غير توليدية منطقية(٧).

وقد سعينا في هذا البحث باعتماد نصّ بعينه، إلى مواصلة البحث في الاتجاه الذي سار فيه محمد علي القارسي ورمنا فتح مسلك من مسالك قراءة كليلة ودمنة أتاحه لنا جنس من الخطابات يهيمن على عدد هام من خطابات الحيوان في هذا الأثر، ولكنّه أشدّ وضوحا في الباب الثاني من الكتاب هو باب الفحص

عن أمر دمنة، إنّ هذا الباب يمثّل في أغلب مقاطعه جنسا من أجناس الخطابة القضائية في مدلولها الأرسطي القديم، أي الخطابة التي تتكلّف الإقناع بالأمور من جهة دلالتها على الحقّ وعلى الباطل.

وقد بدا لنا أنّ هذا الباب من الكتاب أنموذجاً يمثّل تجربة البلاغة العربية القديمة في التعبير عن الأغراض القضائية، هذه الأغراض التي يجمع المؤرخون على أن التراث العربي خال منها خلوّا تامّا. إلاّ أنّ الوحدات الخطابيّة التي تظهر فيها هذه البلاغة ظلّت على هامش التحاليل الأدبيّة والقراءات التحديثية، ولعلّ باب الفحص عن أمر دمنة أبرز الفصول التي تتجسّم فيها هذه البلاغة الخطابية ذات الصبغة القضائية.

I- السياق الحجاجي لباب الفحص عن أمر دمنة:

يكوّن باب الفحص عن أمر دمنة في كتاب كليلة ودمنة تتمّة سردية لباب الأسد والثور. فقد كُتب هذا الباب لمعاقبة دمنة على إيقاعه بالثور وتغريره بالأسد ولذلك اقتضت البنية الحديثة ومقاصد المشروع الأخلاقي أن تتضمّن القصّة محاكمة تظهر الحقّ وتعاقب الجاني وترجع إلى الفضيلة منزلتها التي فقدتها في باب الأسد والثور. وقد اقتضت المحاكمة أن يمنح المتّهم فرصة الدفاع عن نفسه. وقد تمّ ذلك لدمنة فزوّق «مرافعة» مطوّلة ورصّعها بالحجج المنطقية وزخرفها بشتّى صنوف البيان الخادع ليستميل نفوس القضاة وليستدرجهم إلى الحكم له بالبراءة. إلاّ أنّ القاضي لم يأخذ بهذه الحجج ولم يغفل عن جوانب الباطل في خطاب دمنة، فسعى إلى إغلاق باب السفسطة... ونصح دمنة أن يعترف بذنبه، لكنّ دمنة يعمل في كرّة ثانية على الإيقاع بالقاضي وإبطال المحاكمة.

وفي هذا السياق جاء الحوار التالي:

قال القاضي: «إنّا نجد في كتب الأوّلين: أنّ القاضي ينبغي له أن يعرف عمل المحسن والمسيء، ليجازي المحسن بإحسانه والمسيء بإساءته، فإذا ذهب إلى هذا ازداد المحسنون حرصا على الإحسان، والمسيئون اجتنابا للذّنوب. والرّأي لك، يا دمنة، أن تنظر الذي وقعت فيه، وتعترف بذنبك، وتقرّ به، وتتوب. فأجابه دمنة : إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظّنّ، ولا يعملون به، لا في الخاصّة ولا في العامّة: لعلمهم أنّ الظّنّ لا يغني من الحقّ شيئاً. وأنتم إن ظننتم أنّي مجرم فيما فعلت، فإنّي أعلم بنفسي منكم، وعلمي بنفسي يقين لا شكّ فيه، وعلمكم بي غاية الشكّ، وإنّما قبّح أمري عندكم أنّي سعيت بغيري، فما عذري عندكم إذا سعيت بنفسي كاذباً عليها، فأسلمتها للقتل والعطب، على معرفة منّي ببراءتي وسلامتي ممّا قرفت به؟ ونفسي أعظم الأنفس عليّ حرمة وأوجبها حقّا. فلو فعلت هذا بأقصاكم وأدناكم، لما وسعني في ديني، ولا حسن في مروءتي، ولا حقّ لي أن أفعله، فكيف أفعله بنفسي؟ فاكفف أيّها القاضي عن هذه المقالة : فإنّها إن كانت منك نصيحة، فقد أخطأت موضعها، وإن كانت خديعة، فإنّ أقبح الخداع ما نظرته وعرفت أنّه من غير أهله، مع أنّ الخداع والمكر ليسا من أعمال صالحي القضاة، ولا تقاة الولاة».

إنّ هذا الجنس من الكتابة الأدبيّة أنموذج دالّ على احتفال كتاب كليلة ودمنة بالخطاب القضائي. فقد تعطّل السرد تعطّلاً تامّاً واختفت القرائن المقامية التي تحيل على الحكاية، ونمط الرؤية ووجهة النظر إلاّ قرينة واحدة هي فعل قال: القاضي وفعل : فأجابه دمنة: إنّ هذا الجنس من الكتابة خال من التلفّظ السردي ومن جميع العناصر التي تحيل على عالم الخبر كالمكان ووصف الفواعل، أو الأحوال فهو خال كذلك من جميع العناصر التلفظيّة التي تنظّم الزمان فقارئ هذا النصّ لا يعرف أنه من جنس الحكاية المثلية إلا بالسياق الخارجي أو النصّ الأكبر.

ولئن كانت الأقوال مسندة إلى شخصين من شخوص الحكاية المثلية فإنّها خالية من الإحالة على التمثيل والرمز والمجاز. فالقاضي متلفّظ عاقل لا نعلم من صفاته في الحكاية الحيوانية سوى أنّه النمر

صاحب القضاء، ودمنة متلفّظ عاقل امتلأت شخصيته في النصّ الأكبر بالدلالات السلبيّة لا محالة ولكنّ القراءة التفكيكية تقتضي أن نقاوم هذه الدلالة لنتمكن من فهم النصّ الأصغر، و من فهم مقاصد الكتابة و دلالاتها في النصوص المنجّمة.

وقد استعمل كلّ شخص من هذين الشخصين في مستهلّ خطابه حجّة السلطة وهي تتمثل في أقوال الماضين أو في التلفظ الحكمي الدال على المعرفة الواسعة بموضوع الكلام: أما أقوال الماضين فقد صدّر بها القاضي كلامه في قوله: «إنّا نجد في كتب الأوّلين» وأمّا المعرفة الواسعة فقد صدّر بها دمنة قوله: «إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن»، وإن تصدير كلّ طرف من طرفي الحوار مقالته بجملة خبرية طلبيّة يتمّ فيها إسناد حكم إلى القاضي يضعنا بإزاء خطاب قضائي ذي صبغة معرفية تقتضي أن نحلّل أبعادها الحجاجية وصلتها بثقافة كاتب هذا النصّ القضائي.

II- مقالة القاضي:

لقد بنى القاضي اتهامه على أسلوب الاقتضاء، وهو من أبرز أساليب الإيقاع والحجاج في الخطاب القضائي: وفي أقوال القاضي نوعان من الاقتضاء:

أ- اقتضاء في الكلمة المفردة دون إسناد كقوله: والرأي لك يا دمنة أن تعترف.

وقد عرّف ابن فارس الاقتضاء في الكلمة ضمن تقسيمه للأسماء فقال في الصاحبي: قولك شريك أو أخ أو ابن كلّ واحد منها إذا ذُكر اقتضى غيره لأنّ الشريك مقتضى شريكا والأخ مقتضى آخر. ويسمي بعض المحدثين هذا مقتضى مقتضى معجميا (Présupposé Lexical)

فقولك ثأر يقتضي أنّه قُتل له أخ أو نحوه (٨)

ب- الاقتضاء في التركيب: وقد عرّفه الغزالي فقال: الاقتضاء هو الذي لا يدلّ عليه اللفظ ولا يكون منطوقاً به ولكن يكون من ضرورة اللفظ (٩)

وقد بنى القاضي اتهامه لدمنة على اقتضاء هو في تقديرنا حصيلة الاقتضاءات المعجمية، وهذا الاقتضاء هو اتهام دمنة بذنب ودعوته إلى الإقرار به دون أن يعرض أدلّة الاتهام شهوداً كانوا أو أدلّة ماديّة.

فكيف حصل التفاعل الحجاجي بين هذا الاتهام وخطاب دمنة؟

III- مقالة دمنة:

إن المقتضى الذي بنى عليه القاضي اتهامه ليس مقتضى ضرورياً من جهة المعرفة المنطقية وإنما هو مقتضى ظنّي. ويتطوّر النصّ في اتجاه الطعن في هذا المقتضى الذي يقوم عليه رأي القاضي دون أن يبرهن على صحّته. و في هذا السياق يقول ابن سينا في كتاب الجدل: والغرض من منطق الجدل (الذي هو قرين المجادلة) الغلبة أساساً والغلبة تغليب والتغليب ترجيح رأي على آخر واستحسان مقدّمة مشهورة على مقدمة أخرى - ومن هنا كان منطق الجدل منطق رجحان (١٠).

وقد أدرك دمنة أنّ المقدّمات التي بنى عليها القاضي اتهامه مقدمّات ظنّية، لذلك كان ردّه جدليّا.

لقد توخى دمنة قياس الضمير وهو يشتمل على مقدّمتين مقدّمة كبرى وأخرى صغرى وتخرج منهما أو تُبنى عليهما نتيجة لا تذكر بل يستخلصها المخاطب بالضرورة: يقول أرسطو: والضمير نوع من القياس مستنبط من مقدّمات أقلّ عددا مما في القياس لأنّه إذا كانت إحداهما ظاهرة معروفة جيّداً فلا حاجة إلى ذكرها لأنّ السامع يستطيع أن يضيفها بنفسه (١١):

-المقدّمة الأولى: إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن.

-المقدّمة الثانية: وأنتم ظننتم أني مجرم.

النتيجة: أنم لستم قضاة صالحين.

المضمرة:

وتوخى دمنة كذلك القياس التّام وهو يشتمل على مقدّمتين كبرى وصغرى تخرج منهما نتيجة وتصرّف في توزيع حمل القياس فقدّم النتيجة وأخرّ المقدّمات:

-النتيجة: إنّي أعلم بنفسي منكم.

-المقدّمة الأولى: علمي بنفسي يقين.

المقدّمة الثانية: علمكم بي غاية الشّك.

إنّ القياس يضطلع بأهم دور في ترتيب عناصر

النصّ وبناء الاستدلال وهو في هذا الجنس من النصوص المعيار الأساسي لتقسيم الكلام ولمعرفة مراحل تطوّره ونموّه، ولإبراز ما تمّ تضمينه من المقدّمات والنتائج ، وهو من جهة أخرى الآلة اللغوية المعبّرة عن حذق المتكلّم إدراك مقتضيات خطاب خصمه، ويتمثّل حذق دمنة بناء هذا القياس في قوله:

-المقدّمة الأولى: قبّح أمري عندكم سعي بغيري.

-المقدّمة الثانية: تطلبون منّي أن أسعى بنفسي.

-النتيجة (المضمرة) سيكون أمري عندكم أقبح.

ويسلمنا تتبّع استدلالات دمنة إلى جملة من النتائج هي:

١-إذا أقصينا الآراء المسبّقة التي تمثل معرفتنا للنصّ الأكبر (Macro texte) وهو الحكاية المثلية عامّة وباب الفحص عن أمر دمنة خاصّة. وقرأنا هذا النصّ باعتباره خطابا يؤسّس لمعرفة متصلة بالقضاء كمؤسّسة، وإذا سوّينا بين المتلفظ الأوّل وهو القاضي والمتلفّظ الثاني وهو دمنة من جهة الإسهام في إنشاء الخطاب القضائي وأفرغنا شخصية دمنة من الشحنة التي تكونت لها عبر أقاصيص الباب الأوّل من الكتاب. إذا قرأنا النصّ قراءة مغلقة بان لنا أنّ مؤلف النصّ يطرح مشاكل محرجة متعلّقة بالقضاء وهي الحكم بالظنّ دون اليقين، فصوت دمنة في النصّ هو المعبّر عن صوت ابن المقفّع، لأنه هو الذي يسوّي بين الحكم على الخاصة وعلى العامّة ويظهر ذلك في قوله : «لا يقطعون بالظنّ ولا يعملون به، لا في الخاصّة ولا في العامّة. وهو الذي يستأثر بإصدار التعاليم، فقد حوّل الإقرار إلى شهادة زور، وعطّل العمل بها ولم يرد في عريضة الدعوى ما يثبت تهمة دمنة أدلّة وشهوداً وإنّما بادر القاضي بدعوة المتهمّ إلى الإقرار فكانت مقدّماته ظنيّة غير يقينيّة».

وقد كانت أقيسة دمنة أكثر مشاكلة للتفكير الموضوعي في أساليب إثبات التهم أي انّ التفكير في بناء منهج قضائي للحكم بين الناس، أو منظومة أخلاقية (Ethique) قضائية تطرح بشكل حادّ في خطاب دمنة، بغضّ النظر عن شخصيته المتدهورة في باب الأسد والثور.

٢-لقد كان خطاب القاضي الموجّه إلى المتّهم دمنة موغلاً في الوثوقية وفي التعالي على واقع مؤسّسة القضاء، تلك المؤسسة التي تتأثّر بالإطار الاجتماعي والنفسي الذي تجري فيه المحاكمة وبأنواع الأدّلة وظروف المرافعة وقوّة الخطيب الحجاجية بل أنّ تلفّظ القاضي لا يدلّ على أنّه يدرك هذا المقام المعقّد. وقد استخدم في تعريفه للقاضي الألف اللام الدالتين على استغراق الجنس، فكان مفهومه لهذه الخطة مفهوماً مثالياً إطلاقياً. وقد تفطّن دمنة إلى هذا الوهن في الاستعمال اللغوي وفي تصوّر الخطّة فأخرج الكلمة من سجل الخطاب الموضوعي الوثوقي وأدرجها في جدول تقويمي نسبي باستعمال صيغة الجمع الدالة على أنّه لا يوجد قاض واحد أي لا يوجد رأي ثابت بل إنّ القضاة متعدّدون وإنّ أحكامهم نسبية. وهم ينقسمون، على الأقل، إلى صنفين: قضاة صالحون وقضاة غير صالحين «إنّ صالحي القضاة لا يقطعون بالظن. المكر و الخداع ليسا من أعمال صالحي القضاة».

وإنّ حشر المخاطب في زمرة القضاة غير الصالحين باستعمال شتّى أساليب الخبر الإنكاري هو الذي يسرّ لدمنة زحزحة موقعه التخاطبي ليتخلّص من وضع المتّهم وليتبوّأ وضع المتّهم وذلك بواسطة سلسلة من الأقيسة المضمرة عزّزتها جملة من أبنية الاستفهام الإنكاري وصيغ الأمر.

٣-لقد كان دمنة في خطاب القاضي متّهما، وكان مقتضى خطاب القاضي كلّه أن يكون الردّ اعترافا أو إنكارا لكنّ مسار الحوار لم يتّخذ هذه الوجهة بل عمل ردّ دمنة على قلب الأدوار فتخلّص أوّلا من المقام القضائي الذي حدّد القاضي إطاره وبنى مقاما قضائيا ثانيا تحوّل فيه القاضي إلى متّهم وانقلب فيه دمنة إلى مرجع معرفي في أصول القضاء. ويظهر هذا المرجع المعرفي في استعمال الأزواج المفهومة المعروفة في مراجع الخطابة القضائية عند أرسطو - ومن أهم هذه الأزواج ثنائية الحسن والقبح والحقّ والباطل، ونقتصر في هذا التحليل على ثنائيّة الحق و الباطل.

إنّ هذين الزوجين من المفاهيم يمثّلان إحدى المسائل المربكة في الخطابة القضائية، ولقد ألمع إليهما دمنة في باب الأسد والثور حين قال: «فإنّ الرجل الأديب الأريب الدهي لو شاء أنّ يبطل الحقّ ويحقّ الباطل أحياناً لفعل كالمصوّر الماهر الذي يصوّر في الحائط تماثيل كأنّها خارجة وليست بخارجة وأخرى كأنّها داخلة وليست كذلك» (١٢).

وفي هذا السياق يقول صاحب مقال من مظاهر الحجاج في كليلة ودمنة: «وعلاقة الخطاب الجدالي والإقناعي بالفنّ جديرة بالعناية في هذا المجال فالفنّ (ومنه الخطاب اللغوي) قادر على التمويه وإحلال شبه الحقيقة محلّ الحقيقة بما تتيحه مهارة صانع الفنّ» (١٣).

إنّ قيمة كتاب كليلة ودمنة، في هذا المستوى من الأزواج المنظمة للمعرفة تجاوز السياق التخاطبي القصصي التاريخي لتعبّر عن جنس من أجناس تنظيم اللغة (في بعدها التداولي) للعالم وللحقائق ويمكن أن تستغلّ هذا الجنس من التنظيم في قراءة جميع الأشكال التعبيرية الشبيهة به كالنصوص الحضارية والشعر الحماسي والملحمي والنضالي، والأشكال الحوارية داخل الأبنية القصصية والروائية.

لكنّ اضطلاع دمنة بدور الخطيب المدافع عن الباطل المظهر له في صورة حقّ، ظلّ موضوعاً من المواضيع الهامشية في قراءة القرّاء لكليلة ودمنة. فقد غلبت على الدراسات الحديثة المواضيع السياسية والأخلاقية والاجتماعية. وأهملت هذه الإشكالية الخالدة التي يطرحها ابن المقفع في هذا المقام وهي: كيف يمكن لمؤسّسة الحكم أن تبني قضاءً عادلاً لا تفسده شبهات السفسطة؟ إلاّ أنّ انحسار هذه المؤسّسة في حدود الخطّة الخلافية واستغنائها عن الخوض في إرساء تقاليد للقضاء في المدينة القديمة أسهم في تهميش هذا الجنس من الكتابة على امتداد العصور القديمة كلّها.

خاتمة:

كنّا بيّنا في بحث سابق (١٤)، أنّ التراث النثري العربي لا يعدم نصوصاً قضائيّة مثل رسالة سهل ابن هارون في الدفاع عن مذهبه في البخل. ونحن نرى في هذا النموذج الذي بين أيدينا لوناً آخر من الدفاع القضائي في مؤسسة شبيهة بالمحكمة. وهو دفاع يبسط مشكلة الحق والباطل والحكم بالظن فيستعمل المفاهيم القضائية في عصر متقدم، لم تستقر بعد فيه تقاليد المؤسسة القضائية. وهو دفاع يستخدم الأدلّة العقليّة و يصنّف القضاة على نحو يبيح التعدد و يقاوم مفهوم القاضي الواحد، بل ويدعوهم إلى التحرّي في الأحكام بمنهج في الحكم، يضيف إلى تراث عمر بن الخطاب في رسالته إلى أبي موسى الأشعري ما قرّرته الثقافة القضائيّة الموروثة عن الفرس والإغريق. ويمكن أن نضيف إلى نصّ سهل بن هارون وخطاب ابن المقفع نصوصاً كثيرة منها محاكمة الإنسان في رسائل إخوان الصفا مثلاً. إنّ العودة إلى هذه النّصوص المبثوثة في التراث عمل تفكيكي يعارض أعمال مؤرّخي الأدب الحريصين على التعميم غير المحتفلين بالظواهر الجزئيّة الواقعة على هامش أجناس الأدب الكبرى التي أكثر الكتّاب الإنشاء فيها. وهو عمل قد يوصلنا إلى نتائج تثري فروع تاريخ الأدب وتعقّدها على نحو يعكس التعقد الحقيقي الذي كانت عليه الحياة الفكريّة والأدبيّة في العصور القديمة. وإن قراءة هذا الجنس من النصوص قراءة منجمة مستجيبة لأنماط الخطاب المتحولة من نص إلى آخر عمل منهجي مرن يساعدنا على التخلص من هيمنة المناهج السردية التي لا تحفل بقيم الخطاب الحجاجي داخل السرد، وهو عمل يمكننا كذلك من تحويل النظر إلى التاريخ الأدبي من وجهة تعتبر الأعلام والآثار إلى وجهة تعتمد النصوص والأفكار.■

الهوامش

١- الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٩، ص ٤٣.

٢- Poétique, N10.

٣- مكانة المعنى وصفاته في الحكاية المثلّية، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤٦، لسنة ٢٠٠٢، ص ٢٨١-٢٨٩.

٤ - م، ن، ص ٣٠٨.

٥ - ضمن دراسات في القصّة العربيّة، بيروت ١٩٨٨.

٦ - في الخطاب السردي، الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٤٠.

٧ - مظاهر الحجاج في كليلة ودمنة، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤١، لسنة ١٩٩٧، ص ١٣٢.

٨- Manguenau: initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette,1976,p.134

٩- المستصفى في علم الأصول، ط بيروت ١٩٩٣، ١٨٦/٢. وانظر عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، منشورات كليّة الآداب منوبة ٢٠٠١, ١٢٣، ٣٠٤ وقد أخذنا منه تقديم المادّة.

١٠- الشفاء - المنطق- الجدل. القاهرة ١٩٨٥، ص ١٨.

١١- فنّ الخطابة، تعريب بدوي، بغداد ١٩٨٦، ١٨.

١٢- كليلة دمنة، ط بوسلامة تونس ١٩٧٧، ص ٩٦ .

١٣- حوليات الجامعة التونسية، العدد ٤١، ص١٣٣.

١٤- أنظر تعليقنا على البعد القضائي في هذه الرسالة ضمن الحجاج في كتاب البخلاء في أنماط النّصوص، سراس للنشر ٢٠٠١، ص ٧٧.



فنون





التشكيلي والمسرحي عبدالله يوسف : *

التجربة التشكيلية لم تكن في كل مراحلها مشروعاً فنياً ثاقبا

حاوره: عباس يوسف * *

عندما نذكر فترة الستينات والسبعينات نستحضر مشهد المد الفكري والثقافي الذي كانت التقدمية سمته، والتي - بلا شك - تعد أهم الفترات التي مرت بها الحالة الإبداعية بكل صنوفها في أغلب الأقطار العربية، من ذاك الخضم الذي كان فيه تعاطي الفن والثقافة يعني مسئولية - بدرجة أولى - راح نفر غير قليل يعمل على أكثر من صعيد- بإيمان خالص - لنشر الثقافة والكلمة الصادقة وفعل الجمال، يقيناً كان أبناء ذاك الجيل الحاضر - كأنهم مفصولين عن هذا الواقع - الذي يبدو واقعاً صعباً لا يرحم وليس له القدرة على استيعاب هذا الفضاء الجميل - الغريب ربما عليه - من الفضاء الذي نحلم

بحضوره ونشوة وجوده (ما أحوجنا إليه) نحاور فنانا مهووساً بالفن وبالثقافة والإبداع متعدد المواهب والاهتمام، فنان تشكيلي ومخرج مسرحي وتلفزيوني وصوت إذاعي، ما حط قلبه مجالا مما ذكر إلا وأبدع وأحسن فيه، ووهبه هواه الذي يعشق، يشتغل ويمارس هذه الصنوف الفنية منذ ما يربو على الثلاثة العقود الزمنية، طرح في أعماله الفنية هموم الإنسان بروح تعبيرية ورمزية في وقت كان هذا النمط من الأعمال الفنية نادراً - أو محضوراً سيكولوجياً - هذا إلى جانب تصميماته التي حملتها أغلفة دواوين الشعر والقصص والروايات (قاسم حداد، أمين صالح، محمد عبد الملك، عبد القادر عقيل، على خليفة مثالاً)

* فنان تشكيلي ومسرحي من البحرين.

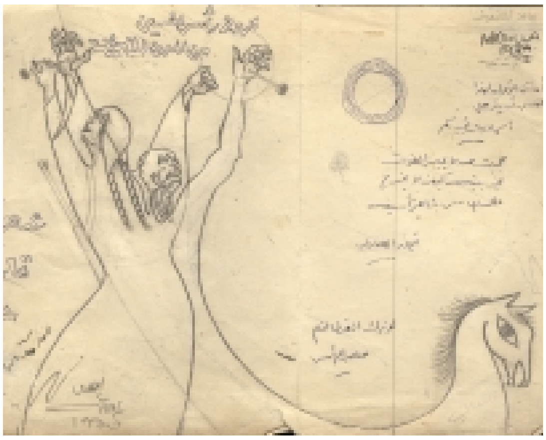
* * فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



التعويل على الموهبة وغياب الاجتهاد الفكري والمعرفي:

دعنا نتفق، أو نقتنع، أو نسلم بأن الموهبة الفطرية هي الأساس البكر المعول عليها لإنتاج كل صنوف الآداب والفنون عند البشرية منذ بواكير نشأتها، ولا تكمن تلك الموهبة الفطرية في الكل بل في الجزء، وهذا الجزء سوف ينتج - استناداً إلى مواهبه - ما يعبر عن هموم ومعاناة وعذابات وتطلعات وآمال الكل، وتتبلور حالة التعبير تلك، ثم تنمو تدريجيا مع نمو المجتمعات وتطورها الحضاري، والحضارة الإنسانية في تقديري ترتقي وتفرز الجديد الخلاق. كلما تعددت الأفكار والتصورات والرؤى، وقد احتدم الجدل حول كيفية تأسيس صيغ للحياة في مجمل جوانبها.

هنا يتشكل المفصل الحاسم لأي نتاج أدبي أو فني يسعى لتأسيس الثقافة، بمعنى أن الشعر والقصة والرواية والنص المسرحي والنقد الأدبي - كفنون كتابية - لا تكون جديرة بتحقيق أو صياغة حضور فاعل مؤثر باق، إن هي اتكأت فقط على الموهبة الفطرية، بل بسعيها التراكمي لتطوير موهبتها على مستوى الممارسة، ورفدها ببصيرة تأمل الحياة، وقراءة الآخر، والاجتهاد في تكوين رصيد ذهني شاسع هو بمثابة الزاد الثقافي الذي لا غنى عنه لإنتاج الإبداعات المقروءة. ذلك هو ما تأسست عليه - غالباً - الحركة الأدبية في البحرين فيما لم تعِ أهميته التاريخية الحاسمة ولم تعره اهتماماً - كان مطلوباً وملحاً - حركة الفن التشكيلي في البحرين منذ أن تبلورت على أيدي روادها الموهوبين في فن التصوير - الرسم- الذين في ذات وقت حضور الموهبة سدّوا بوعي أو دونه في ذهنياتهم سبل دخول المعرفية الثقافية الشاملة في الفكر والتحليل والفلسفة والسياسة وأوضاع الإنسان عالمياً وإقليميا، مما أدى بالضرورة إلى قصور بيّن جلي في تخليف أفق تشكيلي نهضوي يواكب الحضارة ويوازي نهضة وتقدم الحركة الأدبية، التي تجاوزت الموهبة - كشرط مسلم به لممارسة الإنتاج - إلى مراتب إبداعية عالية المستوى في الطموح والطرح الفكري المتميز بالأصالة وعمق الوعي، ولأن الوضع تبلور في مدى نصف قرن على تلك الشاكلة ودرج عليها فإن النتائج التي حققتها التجربة حالياً بدت على قدر كبير من الوجاهة وإن كانت سلبية محبطة في سياق حركة الفن التشكيلي أو إيجابية واعدة في سياق الحركة الأدبية والثقافية والفكرية، ولأن التجربة التشكيلية في البحرين لم تكن في كل مراحلها مشروعاً فكرياً ثاقباً وتواصلت في رتابة الأفق



مرفوقة بغياب ظاهر للاجتهاد الفكري والمعرفية الثقافية، فإنها لم تكن جديرة وهي على ذلك النحو من المواصلة، ان تحبل بمشروعها النقدي كونها (عاقرا) زمن شروط تبلور مشروع نقدي تلاقح الموهبة الفطرية المدربة بملكة حب الاطلاع وقراءة تجارب الآخر والاكتناز بثقافة معرفية موسوعية شاملة، ولأن النقد الفني قراءة تتأسس على الفكر والبصر والروح والذهن والمكتسب المعرفي فإنه (كان) من غير الممكن ظهور طرف من الفنانين أنفسهم قادر على ممارسة النقد الفني بمعناه العلمي العميق، كون التجربة التشكيلية قد اتكأت على الموهبة وحدها، واستراحت، أو طاب لها المكوث عند تخوم الإطراء والإشادة الصحافية العابرة.

التجربة الشخصية:

فيما يتعلق بتجربتي الخاطفة ربما أكون قد حققت تميزاً لافتاً من خلال اهتمامي بقضايا الإنسان المسحوق المعذب، وذلك في أعوام السبعينات المتميزة من القرن العشرين بمجموعة من الأعمال التشكيلية التي مازالت ماثلة في ذاكرة الكثيرين، لكنني تواريت إلى حد ما.. فعلاً أنا أتفق معك في ذلك ولم يكن تقبل حدوث مثل ذلك سهلاً، بل هو مؤذ للدرجة التي يخلفها في النفس شعور ارتكاب معصية، بيد أن ذلك التواري لم يكن بقرار أو عن طيب خاطر، بل حدث بتلقائية فرضتها أوضاع معنية وبتدرج في تأجيل رسم اللوحة الجديدة التالية ثم التي تليها ثم الأخرى.. وهكذا، بعدما تمّ الركون إلى أسلوب رسم الفكرة كلما بزغت في الذهن على رقع ورقية هنا وهناك والاحتفاظ بها كمشاريع لأعمال تشكيلية قادمة - تخطيطات - وظل الوضع على هذا المنوال فيما الأيام تتوالى كئيبة ثقيلة لتصير سنوات بلغت الخمسة والعشرين عاماً بدءاً من عام ١٩٧٧، هي الأعوام التي فرض على أن أبقى عاطلاً عن العمل. ومعطل الرغبة الأثيرة في ممارسة الفعل التشكيلي، ولو كانت ممارسة فن التشكيل جديرة التعويل عليها كمصدر للدخل لكنت قد اتخذتها مشروع حياة كاملة، أهبها التفرغ من أجل إنجاز الجديد والمؤجل من أفكار ورؤى ومشاريع فنية وإقامة معارض موسمية داخلية وخارجية تضمن تصريف العمل الفني لمحبي الاقتناء ومريديه، لكن أولئك في مجتمعنا، وفي حيز تلك الفترة لهم شروط ومواصفات محددة وصارمة يخضعون اللوحة المراد اقتناؤها تحت طائلتها، فإن خلت من تلك المواصفات (السياحية) فهي لا تحظى برغبة الاقتناء، وتكون النتيجة بالضرورة تكدس الأعمال في المنزل وخلو الشهر من دخل مادي يكون بمثابة راتب للعيش .. ولكون مشروعي التشكيلي وقتها مؤسساً على التعبيرية الاجتماعية والسياسية لحركة المجتمع وقضايا الإنسان



محلياً وإقليمياً، فإن الميسورة لهم سبل الاقتناء من الطبقة البرجوازية في المجتمع لا تجد انعكاساً لرغباتها، أو ذواتها، أو شكل حياتها وطبيعة تفكيرها في اللوحة، فتنصرف عنها باحثة عن واقعية تسجيلية في الطبيعية والحرف الشعبية والطبيعة الصامتة وبعض من أعمال بمساحات لونية ذات صبغة تزيينية.

كانت النخبة في المجتمع الاقتصادي في ذلك الوقت هي الجديرة باقتناء اللوحة، ولم يكن وعيها بمعنى الفن بمثل ما هو عليه اليوم، حيث إن حركة انفتاح مجتمع البحرين على العالم في أواخر الثمانينات - بعد أن كان منكفئا على نفسه حتى نهاية السبعينات - قد غير بحسم شكل التعاطي مع الفنون البصرية، وهنا ربما بدأت اللوحة التعبيرية الحديثة تستقطب اهتمام المقتنين المحليين بتأثير من احتكاك وتدرب أبصارهم وذهنياتهم بعوالم خلف البحار والمحيطات تتعاطى شعوبها حضاريا مع الفنون التشكيلية في حداثيتها وتقليديتها بكثير من الانجذاب والتقدير والدهشة والوعي الحضاري.

الذهاب إلى المسرح:

أن لا تعرف اطمئنانا- في مدى خمس وعشرين سنة - على أن هناك دخلاً شهرياً ثابتاً لتصريف أمور عائلتك سوف تحصل عليه من وظيفة ثابتة معلومة، جعل قلق البحث عن مصدر رزق يكبر ويتضخم لتتوارى خلفه على مضض من النفس رغبة جياشة لممارسة الفن التشكيلي الذي - بجانب الخوف من خذلانه لو اتكأت عليه - فإن مصادر مستمرة لتوفير المواد والخامات المطلوبة لممارسة الفن التشكيلي شبه معدومة، في مثل هذا الوضع. كنت أمام خيارات ثلاثة، إما المضي في ممارسة الفن التشكيلي وفق قناعاتي الراسخة في مشروعي الفني، أو التنازل عن تلك القناعات ووضعها جانباً، وبالتالي تحمل النتائج التي سوف تفرزها التجربة بفعل - خيانة القناعات -.. أو التوقف عند الحد المشرف الذي بدأت به التجربة والعمل على استثمار طاقات وقدرات أخرى كامنة في الجسد، كالإمكانية الصوتية والقدرات الإخراجية للإعلانات التجارية والأعمال المسرحية والتلفزيونية التي كان الحصول على مردودات مالية مستمرة منها يشكل ضمانة أكيدة استمرت ما يقل عن عشرين عاما لكنها بالمقابل استحوذت على جل ساعات اليوم الواحد في المتابعة والإعداد والتحضير لتنفيذ العمل، مما أدى بشكل مستمر إلى تقليص أي خير من الزمن يمكن اقتطاعه أو التعويل عليه لممارسة تشكيلية جادة ودؤوبة... لكن برغم ما أوجد ذلك من مرارة أو- غصة تشكيلية - إن جاز التعبير - إلا أن سحر اللحظة التشكيلية الآسر في صياغة اللوحة رافقتني في كل الأعمال المسرحية والتلفزيونية التي نفذتها، سواء في تصميم وتحضير وممارسة سينوغرافيا العروض والكادرات المسرحية أو اللقطات التلفزيونية وإعداد



مواقع التصوير أو الصورة الإذاعية المسموعة، وبرغم معرفتي بالخصوصية التي ينطوي عليها كل مجال من تلك الفنون البصرية والسمعية التي ذكرتها، إلاّ أنني دأبت أذهب إليها مدججاً بكل خصوبة الفنون التشكيلية وثراءاتها اللونية البصرية اللا محدودة، مما خفف قليلاً على ضميري طعم مرارة التقصير في إنتاج اللوحة واستكمال المشروع التشكيلي المؤجل.. لكنني الآن وبعد أن أعيد توظيفي الذي لم يتجاوز السنتين ومنحت تفرغاً براتب شهري ثابت في قطاع الثقافة والتراث الوطني تأججت في نفس شهوة ممارسة فعل التشكيل، فبدأت بنهم يشبه شراهة من يشرب الماء بعد معاناة عطش في الربع الخالي.

فهم العالمية:

أفهم العالمية على نحو فيزيائي... بمعنى تواجد ذات المبدع وكيانه في قلب العالم الحي، يتحقق إبداعاته وفق اقتناعه الكامل بالشروط الحضارية التي بلغتها شعور ذلك العالم، لكن الاستناد إلى كتابة هاربة تقول الحركة الفنية في البحرين أو غيرها من التجارب المحيطة إلى العالمية هو بمثابة السعي في خلق الوهم، ثم الاعتقاد بأنه حقيقة ساطعة، ومع تحفظي على كلمة - العالمية- وما تثيره من مفاهيم ملتبسة فإنني لا أجد مبرراً مقنعاً لنعت أي حركة فنية بأنها عالمية أو إقليمية أو محلية، ذلك أن التجارب الفنية يزخر بها العالم في شقه المتقدم والمتخلف، والفرق يكمن ربما في ضعف وبلاده وتواضع إعلام العالم المتخلف في كيفية الوصول بإبداع فنانيه إلى العالم المتقدم حضارياً.. والمعني المجازي - للعالمية - غالباً ما يكون وارداً في المستويات الإبداعية للفنون في جهات العالم الأربع، فالعالمي فيما أرى ليس موقعا جغرافيا بقدر ما هو وعي ثقافي فني حضاري متقدم، بمقدوره إنتاج إبداع متميز حتى في الأدغال الإفريقية والدلائل عل ذلك المعنى لا تحصى، وإن السعي المحموم عند بعض الفنانين لتبؤ موقعٍ فيما يسمي بالعالمية يجعل نتاجهم أسير أساليب وتقنيات مفتعلة، كونها لا تنبثق من سياق التجربة الشخصية الذاتية، بل يتم استلابها من نسيج تجارب الآخرين الذين يمثلون العالمية في وجهة نظر أولئك الفنانين.

خلاصة القول إن صفة العالمية - إن سلمنا مجازاً بوجودها - تطال كل عمل فني مكتنز بدرجات إبداعية عالية في مستويات الطرح، والمعالجة، والإضافة، والحضور المتجدد في ذاكرة المتلقي.

جيل الحداثة:

الحداثة في الفنون والآداب والنظريات الفلسفية، نتيجة حتمية مشروعة ومطلوبة، في مسار التطورات المضطردة في أداء المبدع الحقيقي. فالتحديث لم يكن رغبة مفاجئة أو اختلاق شكل مباغت للأداء الإبداعي بل هو بمثابة شجرة ارتوت بشتى صنوف الأشكال والابتكارات المعرفية والأساليب الإبداعية السابقة



وباتت حبلى بثمرة الحداثة، تماما مثلما كانت الجاذبية - حداثة - علمية تبوأت مجمل النشاطات العلمية التقليدية السالفة لها عند العالم الفذ (لحظة سقوط التفاحة).

بذلك المعنى تصبح الحداثة تمردا على الشكل السلف الحاصل في المشهد الفني بعد استنفاد طاقاته المحرضة على التعبير عن العالم لينتهي المطاف بتجربة المبدع إلى تكرار مفردات الشكل وصولاً إلى السأم المحرض على البحث والتجريب والدخول إلى المجهول برغبة الاكتشاف، ولو اجتهدنا في قراءة المشهد الفني على مستوى التشكيل والمسرح في البحرين لوجدنا محاولات إبداعية يوحي ظاهرها بالحداثة لكنها - برأيي - تدور حول معنى الحداثة دون امتلاك أدوات التجاوز نحو بؤرة الحداثة بسبب تفاوت المستويات الثقافية وهزالة الوعي وتواضع الملكات الإبداعية في غالب التجارب بينما هو العكس في التجربة الأدبية الشعرية والروائية والنقدية الحديثة التي بلغت آفاقا ملفتة في المناحي الحداثية، هيأت لها سبل الانتشار والحضور على مستوى أدب العالم، مما يعكس الطبيعة المشروعية الجادة التي التزمت بها الحركة الأدبية الحديثة في البحرين لتطوير أدواتها وتقنياتها المستمدة من متابعة مستمرة واجتهاد بالغ في التعرف بالآخر ومحاورة تجارب مبدعي الأدب العالمي.

السبعينات: فترة الحضور والصعود:

يكثر الحديث في الصحافة المحلية والندوات وبين الجماعات المتعاطية للشأن الثقافي الإبداعي عن تفرد وتميز مرحلة السبعينات من القرن العشرين، ويوسم بالتوهج وغزارة الإنتاج في شتى مجالات الإبداعات الأدبية والفنية والثقافية وانبثاق حميمية فاعلة في الارتباط الجماهيري بنتاجات المبدع في البحرين، تلك حقيقة تاريخية راسخة بمثابة وميض باهر في تجربة شعب البحرين الحديثة كونها خصبت تربة زمن إبداعي تأسيسي أصيل وجميل وتقدمي المنحى. هي فترة الصعود والحضور والانبثاق الإبداعي والتفاعل بين الناس ومجمل النشاطات الثقافية والفنية، كان اليوم الواحد في تلك الفترة بمثابة كتاب مفتوح يغوي للقراءة، أو عرض مسرحي يستقطب كل الناس، أو معرض تشكيلي يزدحم زمن العرض المقرر له بأعداد من الحضور اليومي الكثيف، أو أمسية شعرية وندوة لا يجد المتأخر عن الحضور باكرا موطيء قدم أحياناً. إنها تجربة حيوية فاعلة احتضنتها الناس حين انبثقت بزخم وطني غامر، في زمن مميز من تاريخ الناس السياسي والاجتماعي في البحرين، حيث كانت الثقافة بمعناها الشامل خبزاً يومياً اقتاتت به الناس، وكان ثمة ارتباط روحي وعضوي مثمر فعال بين الحركة



الأدبية والفعل المسرحي الذي بلغ أوج زخمه الإبداعي فيما لم يكن لمبدعي التشكيل علاقة بذلك حسبما لمست، مما أسس لاحقا، إلى غياب تشكيلي فادح عن سينوغرافيا العروض المسرحية التي كان من المفترض - والحال الإبداعي في غليانه - أن تحظي باجتهادات الفنانين التشكيليين كونهم الأكثر اقتدارا على صياغة المقترحات البصرية الحاسمة في الألوان والأضواء والظلال ومعالجات الخامة مما أوجد هوة عميقة يصعب اجتيازها في غياب تشكل علاقة جدلية بين الحركة التشكيلية والحركة المسرحية، وما زال هذا الوضع غير السوي ماثلاً حتى اللحظة الراهنة. وهذا مأخذ من مآخذ عديدة يحسب سلبا على الفنانين التشكيليين.

غياب الجماعات الفنية:

ولم ذلك الوجع الوحيد.. ؟ إن الحركة التشكيلية نأت بمبديها عن التعاطي والتفاعل مع الحركة الأدبية والثقافية عامة، في أبرز مفاصل فترة السبعينات مما يثبت دون مواربة أن الفنان التشكيلي في البحرين لم يكن مهيئاً قط لتأسيس مشروع التشكيلي بالتعبير عن الهم الإنساني وفق الرؤى الثقافية والإبداعات الأدبية والهموم السياسية والاجتماعية التي كانت تعصف بأفراد هذا المجتمع الحيوي، لذلك باتت الحركة التشكيلية حبيسة الموهبة وحدها دون ملامح تذكر لنماء فكري أصيل طال أذهان ممارسي الفعل التشكيلي، بل بات كممارسة وإنتاج أسير الصالونات الخاصة وتحت طائلة شروط المقتنين ومدى استجابة المنتج الفني لضغط تلك الشروط وقوانين العرض والطلب. لذلك وبرغم الزمن القياسي في ممارسة فن التشكيل لم تتكون جماعة فنية تربطها وجهات نظر يتأسس حيالها موقف من أي شيء في الكون كي تكون جديرة بإصدار بياناتها وإقامة معارضها المشتركة وفق الرؤى والقناعات الفكرية أو السياسية السائدة التي كان مؤملاً أن تؤمن بها وتطرحها في الساحة المحلية والإقليمية لإثراء الثقافة وتعزيز دورها الحضاري في التنمية الاجتماعية والفكرية والبشرية، ذلك أنه لا يمكن بل يستحيل تحقيق مثل ذلك الطموح طالما أن الممارسة التشكيلية مرتهنة للاجتهادات التقنية فقط، غير آبهة باستثمار ملكة الفكر في الثقافة والفلسفة والاجتماع والسياسة وتوظيفها لخدمة طروحات جريئة تناقش الحياة في جهاتها المتعددة، ساعية لتخليد الفنان الإنسان الذي يعيش عصره بكل أيديولوجياته وتناقضاته وصراعاته الفكرية والطبقية، لكي ينتج إبداعاً يستقر في دهاليز الذاكرة الجمعية وتزهو به الحضارة الإنسانية المعاصرة وتاريخ وطنه.■



المسرح الجزائري

بداياته وتطوره

أحمد منور *

لم تعرف الجزائر قبل العصر الحديث، مثل غيرها من البلاد العربية الأخرى، إلاّ أشكالاً بدائية للمسرح، وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما بمعناه المعروف في التقليد اليوناني هو لعبة «القراقوز» (١) التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن السابع عشر الميلادي، حسب ما يفترض «لاندو» (٢) أي على عهد الأخوين عروج وخير الدين بربروس، وهو الافتراض نفسه الذي يذهب إليه أيضاً الأستاذ رشيد بن شنب (٣).

وما إن جاء القرن التاسع عشر حتى انتشرت في مختلف المدن وأصبحت تقليداً معروفاً، تشهد على ذلك مذكرات الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر مع بداية الاحتلال الفرنسي أو بعد ذلك، حيث يشير العديد منهم إلى عروض القراقوز التي حضروها في مدن متفرّقة (٤). ويذكر بعض أولئك الرحالين أن هذه اللعبة التي صارت شعبية مع مر الزمن قد استغلت في التعريض بالمحتل الفرنسي والسخرية من جنوده، ومن ذلك ما سجّله «بوكلر - موسكو» في يوميّاته، حين ذكر أنه شاهد سنة ١٨٣٥ بمدينة الجزائر عرضًا للقراقوز تميز بالإباحية والسخرية من الجنود الفرنسيين «وانتهى العرض بتمكن القراقوز العملاق من تفريق شمل وحدة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه، وأشبع جنودها ضرباً بقضيب إله الخصب..» (٥). لهذا السبب أصدرت سلطات الاحتلال سنة ١٨٤٣ قراراً يمنع إقامة عروض القراقوز، لأنه يحرض - في نظرها - على الثورة، ويقدم الفرنسيين في صورة ساخرة (٦).

وذكر «لاندو»، نقلاً عن الرحالة «دوشان»، أنّه شاهد تمثيليات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتديًا بزّة جندي فرنسي٧. إلا أنّ قرار المنع لم يقض تماماً على هذا النوع من الترفيه الشعبي، حيث بقي يعرض في منازل بعض

* ناقد وأكاديمي من الجزائر.

● اللوحة للفنانة **تحية حليم** / مصر.

أثرياء مدينة الجزائر (٨)، وفي بعض المدن الأخرى أيضًا، في غفلة من عيون الإدارة الاستعمارية، ومثل ذلك العرض الذي شاهده «دوشان» في مدينة مستغانم سنة ١٨٤٧ (٩)، وذلك الذي شاهده «مالتسان» في أحد مقاهي قسنطينة سنة ١٨٦٢ (١٠).

وإلى جانب القراقوز، كانت توجد بالجزائر مظاهر احتفالية أخرى قريبة من الفن الدرامي من حيث توافرها على العناصر الأساسية التي يتطلّبها هذا الفن، وهي العرض والممثلون والمتفرّجون. ولعل أقرب مثال حي عنها، تلك التمثيليات الصغيرة المضحكة التي تحدث عنها محي الدين باش طرزي في مذكراته، التي كانت تقدّم في شوارع مدينة الجزائر، بمناسبة بعض الأعياد الدينية، مثل المولد النبوي، وعاشوراء، وموسم الحج (١١).

عن الحج مثلا، يورّد محي الدين باش طرزي أسماء بعض أولياء الله المشهورين، الذين كانت رحلاتهم إلى الحج تمثل بهذه المناسبة، كما يسوق أسماء عدد من الممثلين الموهوبين اشتهروا بأداء أدوار معيّنة، مثل أدوار النّساء، أو العرسان الجدد، أو تقليد الشخصيات البارزة في المجتمع١٢، مما يعني أن تلك التمثيليات لم تكن تقتصر على الموضوعات الدينية أو شبه الدينية، ولكنها تتسع لتشمل مشاهد مستقاة من الحياة اليومية. ويلاحظ باش طرزي أن الحرب العالمية الأولى قضت على العديد من تلك المظاهر الاحتفالية، ويأتي في مقدّمتها الاحتفال بموسم الحج (١٣).

و«الحلقة» هي أيضا من أهم الأشكال المسرحية الشعبية، وقد ظلت تعيش في الأسواق الأسبوعية حتى يومنا هذا. اشتق اسمها من حلقة المستمعين/المتفرجين الذين يتحلقون في الأسواق حول «المدّاح»، أو «القوّال»، ليروي لهم إحدى الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب، عن أبطال تاريخيين مشهورين، أو أولياء صالحين، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية، معتمداً بالأساس على ذاكرته القوية، وعلى خياله الخصب، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت، ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع/المتفرج.

وواضح من هذا أن المدّاح أو القوّال يشبه إلى حد كبير الحكواتي في بلاد المشرق العربي، من حيث الوظيفة التي يقوم بها، إلا أن أداءه يختلف تماما، بحكم الحيز المكاني الذي يوجد فيه، أي السوق، ولذلك فهو يروي حكاياته واقفاً، في حيز مكاني مفتوح، بينما يرويها الحكواتي جالساً وفي مكان مغلق، مثل المقهى أو الخان.

كانت هذه أهم الأشكال المسرحية التقليديّة، بصفة عامة، التي سبقت ميلاد المسرح الجزائري الحديث سنة ١٩٢١، وهي الأشكال التي تجعلنا نستنتج، بدون تعسف في الرأي، أن الفن الدرامي بعناصره الأساسية لم يكن غريباً عن المجتمعات العربية، ولكنه يختلف في شكله وفي طريقة الأداء عن الفن الدرامي الأوروبي الموروث عن تقاليد المسرح الإغريقي. ولعل هذه الأشكال الدرامية الشعبية التي أشرنا إليها هي التي مهدت الطريق أمام الرواد، وهيّأت النّفوس لتقبّل الشكل الأوروبي الجديد في مطلع العقد الثالث من القرن العشرين.

بخصوص البداية، يتفق أكثر الذين أرخوا للمسرح الجزائري، وفي طليعتهم محي الدين باش طرزي وعلي سلالي (المشهور باسم علالو) - بحكم أنهما شاركا في تأسيسه، وساهما في استمراره وتطويره بالتأليف والتمثيل - على أنّ تلك البداية كانت في سنة ١٩٢١، وأنّ ذلك كان في أعقاب زيارة قامت بها فرقة مسرحية مصرية للجزائر، بقيادة جورج أبيض ×، حيث قدّمت في أثنائها مسرحيتين لنجيب الحداد هما: «شهامة العرب» و«صلاح الدين الأيّوبي»، في كل من العاصمة ووهران وقسنطينة على التوالي (١٤).

ويذكر بعض من حضروا تلك العروض أن الفرقة المصرية لم تجد إقبالا جماهيريا على عروضها، وأن الحضور اقتصر على نخبة من المثقفين والوجهاء، ولكن زيارتها كانت بمثابة «القابلة» التي ولد على يديها المسرح الجزائري، أو حسب تعبير الأستاذ سعد الدين بن شنب «الزيارة التي سجلت شهادة ميلاد المسرح

الجزائري»، إذ أنه، وبعد رحيل المصريين مباشرة، أقدمت مجموعة من الشبّان المثقفين على تأسيس جمعية للتمثيل بتاريخ ٥ أبريل ١٩٢١ أطلقوا عليها اسم «المهذّبة» (١٥)، وراحوا ـ بفضل التشجيع الذي لاقوه من أفراد الفرقة المصرية ـ يتدربون على أدوار مسرحية ذات فصل واحد بعنوان «الشفاء بعد العناء»، تعالج أضرار الخمر، كتبها الطاهر علي الشريف رئيس الجمعية، وقدموها في نهاية نوفمبر من سنة ١٩٢١ بـ «قاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة» (١٦)، حيث كانت تلك «أوّل مسرحيّة عربية جزائرية تأليفًا وتمثيلاً ومتفرجين» (١٧).

وبناء على هذا، فإنه إذا كانت الفرقة المصرية المذكورة لم تصادف نجاحًا من حيث إقبال الجمهور على عروضها، فإن زيارتها للجزائر كانت السبب المباشر في انبعاث المسرح الجزائري إلى الوجود.

وقد تأسست في سنة ١٩٢٢ جمعية أخرى بالعاصمة أطلقت على نفسها اسم «جمعية التمثيل العربي» رأسها محمد المنصالي، وقدمت مسرحيتي «في سبيل الوطن» ١٨ و«فتح الأندلس» لسليم النقاش على التوالي بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٩٢٢ بقاعة «الكورسال»، و١٨ يونيو ١٩٢٣ بمدينة البُليدة. كما قدم هواة آخرون في سنة ١٩٢٣ مسرحية أخرى، بعنوان «المُصلح» لأحمد فارس (١٩). وتوالى بعد ذلك ظهور الفرق المسرحية ومحاولات التأليف المسرحي (٢٠)، حتى وإن لم يحالفها النجاح في معظم الأحيان لعدم إقبال الجمهور على عروضها من جهة، وانعدام المساعدات من السلطات الحاكمة، من جهة أخرى (٢١).

ويجدر بنا أن نقف هنا قليلاً لنتساءل عن السبب الذي جعل الجزائريين «لا يكتشفون» المسرح إلاّ في سنة ١٩٢١ عن طريق الفرقة المصرية؟ علماً بأن الفرنسيين كانوا قد أدخلوا هذا الفن إلى الجزائر منذ وقت مبكر بعد الاحتلال، وأوصلوه حتى إلى المدن الصغيرة، حيث نجد إشارات متفرّقة لذلك في كتب الرحالين ×.

لقد حاول سعد الدين بن شنب في تقديمه لمذكرات باش طرزي أن يجيب عن هذا السؤال فكتب يقول: «من المؤكد أنّ الفرنسيين قد شيدوا المسارح في المدن الجزائرية الكبرى، وكانت الفرق المقيمة أو الزائرة تقدم عروضها بانتظام، ولكن، كما كان المقهى الأوروبي، والمرقص، وسباقات الخيل، واليخوت، والتنس، ورحلات الصيف إلى فرنسا، مخصصة للمستعمرين وحدهم، فإن المسرح كان بدوره آنذاك، يبدو للجزائريين تسلية متميزة خاصة بالمستعمرين وحدهم. لقد كان نوعًا من الفاكهة المحرّمة» (٢٢).

ويؤكد باش طرزي نفسه هذه الفكرة حينما يقول معللاً عدم استفادة الجزائريين من نماذج الكوميديا الفرنسية : «إننا لم نتردد إلاّ قليلاً على قاعات العرض الفرنسية» (٢٣).

ويضيف في مكان آخر: «لقد كان في إمكاننا أن نعمل مع ممثلين فرنسيين، وكان منهم ممثلون ممتازون في قاعة «الهمبرا» (الحمراء)، ولكننا لم نفكر في ذلك لأننا أولا، لم نكن نعرفهم (...) ولم نكن ندري أن أولئك الممثلين القادمين حديثًا من فرنسا لا يشاركون المستعمرين الجزائريين أحكامهم المسبقة في نظرتهم إلينا» (٢٤).

وينتهي بعد ذلك إلى الحديث عن زيارة الفرقة المصرية التي أخرجته وزملاءه من الحيرة والتردد إلى مجال الوضوح واتخاذ المبادرة فيقول: «بدافع إحساس حميد، استقر رأينا على أن نقدم مسرحية عربية، ولم نفكر أبدا في ترجمة إحدى المسرحيات الفرنسية، غير أننا لم نكن نعرف المسرح العربي فجاءنا شعاع الأمل الوحيد في تلك السنة نفسها، أي١٩٢١ مع جولة الممثل المصري الكبير جورج أبيض» (٢٥).

والحال أن عدم تعوُّد الجزائريين على الذهاب إلى المسرح قبل سنة ١٩٢١، وعدم أخذهم الفن الدرامي من الفرنسيين، يرجع إلى الفجوة العميقة التي كانت تفصل بين الجزائريين والمستعمرين الأوروبيين، تلك الفجوة التي أوجدها النظام الاستعماري وكرّسها طيلة بقائه في الجزائر، فترتبت عليها آثار عميقة اقتصادية واجتماعية وثقافية ونفسية، لكن هذه الهوة ساهم في تعميقها الجزائريون أنفسهم، حيث كانوا يتلقون بحذر كل ما يأتي من الفرنسيين، ويمارسون إزاءهم نوعاً من المقاومة السلبية تمثلت في مقاطعتهم على جميع

الأصعدة، ثقافية بالخصوص وغير ثقافية، حفاظًا منهم على شخصيتهم الوطنية وقيمهم الروحية ×.

ونلاحظ بخصوص المحاولات المسرحية الأولى التي ظهرت على إثر زيارة جورج أبيض وفرقته، أن حوارها كان يدور كله باللغة العربية الفصحى، وأن موضوعاتها كانت كلها أيضا إما اجتماعية جادة، أو تاريخية، وقد توقفت هذه المحاولات جميعها سنة ١٩٢٤، بسبب العجز المالي الذي أصاب الجمعيات المسرحية منذ انطلاقتها (٢٦)، وكذلك لقلة إقبال الجمهور على عروضها (٢٧).

ويعلل كل من علي سلالي وباش طرزي ظاهرة عدم إقبال الجمهور على تلك العروض بسبب واحد هو استعمال اللغة الفصحى في الحوار، فيرى الأول أنّها «لم تكن تعنى سوى جمهور محدود العدد من المتعلمين باللغة العربية» ٢٨، ويقول الثاني : «إن الجمهور لم يكن في استطاعته أن يفهم اللغة الفصحى» (٢٩). أما سعد الدين بن شنب فيذكر - إلى جانب مسألة اللغة التي يضعها في المقام الأول - أسباباً أخرى نوجزها فيما يلي:

أ - حاجة الممثلين الهواة إلى أساتذة في فن التمثيل يقومون بتوجيههم.

ب - ندرة العنصر النسائي، وعدم إتقانهن - حين يكنّ موجودات - للغة الفصحى «مما كان يؤدي في كل مرة إلى إلغاء الأدوار النسائية، أو يقوم الرجال بتمثيلها».

ج - تقديم العروض في قاعات غير لائقة للتمثيل، أو انتظار آخر الموسم الأوروبي، أو إحدى العطل لتقديم المسرحيات العربية (٣٠).

ونعتقد من جهتنا أن وجهة النظر التي تحصر المشكلة في عامل اللغة وحده هي نظرة أحادية البعد، ولا تتعمق المشكلة، ومن ثمة فإن الأسباب التي ذكرها الأستاذ بن شنب هي أشمل وأقرب في نظرنا إلى الصواب ×. ويمكن أن نضيف إليها ما أشرنا إليه من قبل وهو جدية الموضوعات التي كانت تعرضها، المسرحيات وطابعها الميلودرامي المثقل بالوعظ والإرشاد، وهو ما يقلل العنصر الترفيهي فيها، كما يجب أن لا ننسى أيضا أن التقاليد المسرحية في الفترة المذكورة لم تكن قد ترسخت بعد في مجتمع العاصمة، وأن الجمهور لم يكن قد تعود على مشاهدة هذا الفن الجديد ××.

وقد استفاد كتاب المسرح في المرحلة التالية التي بدأت سنة ١٩٢٦ - كما سنرى بعد قليل - من نقاط الضعف لدى زملائهم الذين كتبوا قبلهم، فاستبدلوا اللغة الفصحى في الحوار باللهجة العامية، وأعطوا أهمية خاصة لعنصر التسلية والترفيه، وذلك عن طريق إدخال الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، وعالجوا المشكلات الاجتماعية بطريقة هزلية، فكانت هذه كلها عناصر جديدة في ذلك المسرح الناشئ، وكانت سبباً رئيساً في النجاح الذي حققه الثلاثي: علالو وباش طرزي ورشيد القسنطيني.

حقاً، لقد عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة ١٩٢٦ تحولاً جذرياً على مستوى الشكل والمضمون معاً، وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية العامية في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، والجمع أيضا بين التمثيل والموسيقى والغناء، والرقص أحيانًا. وكان علالو (علي سلالي) أول من فتح هذا الطريق عندما قدم بمعية أفراد جمعيته التمثيلية «زاهية» يوم ١٢ أبريل ١٩٢٦ مسرحية في ثلاثة فصول وأربع لوحات (٣١) بعنوان «جحا»، وذلك بمسرح «الكورسال» في باب الواد بالعاصمة، علما أن موضوع المسرحية لا يمت بصلة إلى شخصية جحا المعروفة في التراث الشعبي العربي، لأن المؤلف استوحى مسرحيته من مصادر متعددة، وهي «الطبيب بالرغم منه» لموليير، وإحدى حكايات العصور الوسطى الأوروبية، و«ألف ليلة وليلة» (٣٢).

وقد حققت مسرحية «جحا» نجاحاً كبيراً شهدت به تعاليق الصحف الفرنسية المحلية في ذلك الوقت (٣٣)، بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي ١٥٠٠ متفرج (٣٤)، وهو ما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متوالية، دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها (٣٥)، وهذا ما شجع الكاتب على تأليف

مسرحية أخرى بعنوان «زواج بوعقلين» قدمها في السنة نفسها (٣٦)، ولقيت نجاحا لا يقل عن نجاح مسرحية «جحا». وكتب علالو بعدها سلسلة من المسرحيات الهزلية الناجحة، بلغ عددها سنة ١٩٣١ سبع مسرحيات (٣٧).

وانضم إلى فرقة «زاهية» في سنة ١٩٢٦ رجل متعدد المواهب كان له أثر كبير في تدعيم وترسيخ الاتجاه الذي بدأه علالو، هذا الرجل هو رشيد القسنطيني الذي كان ممثلاً هزليا نادر المثال، ومؤلفا مسرحيا، ومغنيا، ترك حين وفاته في شهر جويلية ١٩٤٤ حوالي عشرين مسرحية (٣٨)، وعشرات التمثيليات الفكاهية القصيرة، ومثلها من الأغاني الهزلية (٣٩). يقول باش طرزي عنه : «إنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة، وزوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر، وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي» (٤٠).

من أشهر أعمال رشيد القسنطيني «زواج بوبرمة»، وهي المسرحية الثانية في أعماله من حيث الترتيب في السلم الزمني×، وهي ملهاة في ثلاثة فصول قدمها يوم ٢٢ مارس ١٩٢٨ بأوبرا الجزائر، فلقيت نجاحا، ورسمت بداية شهرته وشعبيته (٤١).

وسار محي الدين باش طرزي في الاتجاه نفسه مع علالو والقسنطيني حين انضم إليهما بصفته مؤلفا ابتداءً من سنة ١٩٢٧، وكانت باكورة أعماله مسرحية من فصل واحد بعنوان «جهلاء مدعون في العلم» (٤٢)، هاجم فيها «الطرق الصوفية» التي كانت تعني عند الشباب الجزائري «القدرية والخمر والتعصب» (٤٣) - حسب تعبيره - أتبعها بـ «البوزريعي في العسكرية» سنة ١٩٣٤، و«بني وي وي» سنة ١٩٣٥، ثم توالت أعماله بعد ذلك، وكان نشاطه موزعا بين الغناء وبين المسرح، وكانت في معظم أعماله المسرحية مقتبسة من «الريبيرتوار» الكوميدي الفرنسي.

وواصل محي الدين المسيرة المسرحية بمفرده بعد أن اعتزل علالو المسرح سنة ١٩٣٢ (٤٤)، وبعد أن توفي رشيد القسنطيني سنة ١٩٤٤، وكثر نشاطه بشكل ملحوظ بعد الحرب العالمية الثانية حين أسند له المجلس البلدي لمدينة الجزائر، ذو الأغلبية اليسارية، سنة ١٩٤٨ إدارة النشاطات الفنية العربية بـ «أوبرا الجزائر» (٤٥).

وقد ترك هؤلاء الثلاثة : علالو والقسنطيني وباش طرزي بصمات قوية على مسيرة المسرح الجزائري طيلة ما يزيد على عشرين سنة (١٩٢٦-١٩٤٧)، أرسوا فيها تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري، وخاصة مجتمع المدن الكبرى وكرسوا نهائيًا - تقريبًا - استعمال اللهجة العامية في الحوار، وساد على أيديهم نوع مسرحي واحد هو فن الكوميديا. أما موضوعاتهم فهي عموماً اجتماعية نقدية تحمل طابعًا سياسياً أحياناً، ونجد هذا بالخصوص عند باش طرزي في مثل مسرحيته « فاقوا» (٤٦)، أو «بني وي وي» (٤٧)، في حين أن مصادرهم كانت متعددة، فهي تراثية في الغالب عند علالو، حيث نجد أن أكثر من نصف مسرحياته مقتبساً كلياً أو جزئياً من «ألف ليلة وليلة» ×، أو هي مستقاة من التقاليد الشعبية الجزائرية، أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند القسطنطيني××، بينما يأخذ باش طرزي موضوعاته غالبًا من الواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر آنذاك.

وبعد أن عرف المسرح الجزائري سبوتا تاماً في خلال الحرب العالمية الثانية، عاد بنفس جديد بعد الحرب، وبنشاط أقوى وأغزر مما كان عليه قبلها، بعد أن حصل ممثلوه، بالخصوص، على مساعدة مالية من بلدية الجزائر العاصمة التي فاز بها اليسار في انتخابات ما بعد الحرب، وأعطي لهم الحق في تقديم العروض في قاعة «أوبرا الجزائر» (مسرح محي الدين باش طرزي حالياً) يوماً في الأسبوع هو يوم الجمعة، وحق تقديم تلك العروض على خشبة المسرح البلدي لمدينتي قسنطينة ووهران (٤٨).

هكذا أصبح المسرح العربي يقدم بانتظام عرضين في كل يوم جمعة: عرضاً صباحياً مخصصاً للنساء، وآخر مسائياً للجميع (٤٩). وقد تأسست في هذه الفترة فرق مسرحية أخرى تركز أكثرها في العاصمة،

مثل فرقة «مسرح الغد» لرضا فلكي × وفرقة «المركز الجهوي للتنشيط الدرامي» الذي كانت تشرف عليه سيدة فرنسية تسمى جينيفاف بايلك (٥٠).

وما ميز فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بشكل خاص، هو عودة المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد، موازياً للمسرح المكتوب بالعامية، بعد أن كان قد اختفى نهائياً من الساحة الفنية. عاد في هذه المرة في ثوب جديد، على يد كتاب جدد، ينتمون في معظمهم إلى «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» (٥١)، وكان رائدهم في الكتابة هو الشاعر محمد العيد آل خليفة، الذي كتب سنة ١٩٣٨ مسرحية تاريخية شعرية في فصلين قصيرين بعنوان «بلال بن رباح» (٥٢) تصور معاناة هذا الصحابي في سبيل عقيدته عند بداية الدعوة الإسلامية. ثم توالى ظهور مسرحيات أخرى لكتّاب آخرين نذكر منها «صنيعة البرامكة» لأحمد رضا حوحو (١٩٤٧)، التي يدور موضوعها حول مأساة أسرة آل برمك المشهورة في التاريخ، على يد الخليفة هارون الرشيد، و«الناشئة المهاجرة»، لمحمد الصالح رمضان (١٩٤٧) وموضوعها ـ كما يشير العنوان ـ الهجرة النبوية (٥٣)، و«حنبعل» لأحمد توفيق المدني (١٩٤٨) وبطلها هو القائد القرطاجني الشهير حنبعل في حربه مع الرومان (٥٤)، و«المولد» لعبد الرحمان الجيلالي (٥٥)، ويتعلق موضوعها بمولد النبي محمد (ص)، و«امرأة الأب» لأحمد بن ذياب (١٩٥٢) (٥٦)، وموضوعها اجتماعي تقليدي يدور حول معاملة الزوجة لأولاد زوجها من امرأة أخرى.

ويتميز المسرح الفصيح في مرحلته الثانية بكونه ذا طابع مدرسي في معظمه، أي أنه كان موجها في الأساس إلى تلاميذ مدارس جمعية العلماء المسلمين، وكان التلاميذ أنفسهم هم الممثلين والمشاهدين معًا، ومعهم أولياؤهم، يساعدهم في ذلك معلّموهم، ولذلك كان استعمال اللغة العربية في الحوار وسيلة وهدفًا في آن واحد، حتى يتمرّن الطلبة على النطق السليم الصحيح باللغة العربية (٥٧). كما كان كتاب هذا النوع من المسرح يعتنون كثيرا بمعالجة الموضوعات التاريخية ـ كما تدل عناوين المسرحيات على ذلك ـ المستقاة في الغالب الأعم من التاريخ العربي الإسلامي، إحياء لذلك التاريخ، واعتزازا به، وتمجيدا لأبطاله، وحثا للتلاميذ على الاقتداء بهم. وقد شذ عن القاعدة أحمد توفيق المدني ـ وكان أمين سر جمعية العلماء المسلمين ـ حين استقى موضوع مسرحيته «حنّبعل» من تاريخ قرطاجة قبل الإسلام، وخرج بها ـ مثل زميله أحمد رضا حوحو ـ من بين جدران المدارس لتعرض على عامة الجمهور، ولكنه لم يشذ عن زملائه الكتاب في إحياء التاريخ القومي وأخذ العبر منه، وفي إعطاء مسرحيته طابعاً وطنياً يمجد أحد الأبطال القدامى الذين سجلوا صفحات مشرقة في مقاومة الاحتلال الروماني في كامل شمال إفريقية. وقد حملت المسرحية في ثناياها الكثير من الإيحاءات والإسقاطات على وضع الجزائر التي كانت ترزح آنذاك تحت حكم الاحتلال الاستعماري الفرنسي.

ويتجلّى الطابع المدرسي لدى هؤلاء الكتّاب في نظرتهم التربوية الهادفة إلى المسرح، إذ هو حسب تعبير محمد العيد «درس نافع للناشئة» (٥٨)، وهو «عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والاجتماعي»، كما يرى حوحو (٥٩)، وهو «معالجة للأدواء الاجتماعية» كما يقول بن ذياب (٦٠)، وهو «عبرة وذكرى» كما يقول أحمد توفيق المدني (٦١).

هذه النظرة التربوية «الإصلاحية» إلى المسرح، بالإضافة إلى العاملين السالفي الذكر ـ أي الكتابة باللغة الفصحى والاهتمام بالتاريخ ـ تعكس إلى حد بعيد التوجهات الفكرية الأساسية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، إذ كان جل نشاط الجمعية مركزاً على التربية والتعليم، وكان من أهدافها الرئيسة إعادة الاعتبار للغة العربية، لغة الدين والقومية، وهي اللغة التي حاربها الاستعمار واعتبرها لغة أجنبية، والعمل على نشرها في أرجاء كل الوطن الجزائري بكل الوسائل، ويأتي في مقدمة تلك الوسائل التعليمية×، ولذلك كانت اللغة العربية هي لغة التعليم الوحيدة في مدارس جمعية العلماء، كما أعطت

الجمعية أهمية خاصة للتاريخ، ولا سيما التاريخ العربي الإسلامي، الذي كانت تتجاهله برامج التعليم في المدارس الرسمية التي تشرف عليها الإدارة الاستعمارية، أو تقدمه مشوهاً، أو من وجهة نظر استعمارية متحيّزة. وقد تجند بعض رجال الجمعية لتأليف كتب عن تاريخ الجزائر وجغرافيتها صارت مراجع لطلاّب مدارس الجمعية في مادة التاريخ ××.

ولا يفوتنا - هنا - أن نسجل ملاحظة تخص معظم الكتّاب الذين ذكرناهم آنفًا، وهي أنهم كانوا مقلين في كتابتهم، بحيث لم يتجاوز الواحد منهم ثلاثة نصوص مسرحية في أحسن الأحوال، ولم يتميز من بينهم إلا كاتب واحد في كثرة إنتاجه بالقياس إلى زملائه الآخرين، ألا وهو أحمد رضا حوحو الذي ترك حين استشهاده يوم ٢٩ مارس ١٩٥٦ أكثر من عشرة أعمال مسرحية ما بين موضوعة ومقتبسة، كما أنه كان من القلائل الذين خرجوا عن الإطار المدرسي الضيّق، حين أسس سنة ١٩٤٩، جمعية «المزهر القسنطيني للموسيقى والمسرح»، وتوجه بأعماله إلى الجمهور العريض المكون من جميع فئات الشعب. ولهذا السبب كسر قاعدة استعمال اللغة الفصحى في الحوار، فاستعمل العامية لعامة الناس، والفصحى لتلاميذ المدارس.

وهناك أيضاً جمعية «هواة المسرح العربي» التي أسسها محمد الطاهر فضلاء سنة ١٩٤٧، وكانت تقدم أعمالها أيضا لعامة الناس، ولكن باللغة الفصحى لا غير، ومن أشهر الأعمال التي قدمتها، ونالت بها نجاحاً معتبراً وأذيعت في الإذاعة عدة مرات مسرحية «الصحراء»، التي كان الفنان يوسف وهبي قد أهداها لرئيس الجمعية حين زار الجزائر سنة ١٩٥٣ ٦٢.

والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها بعد أن رسمنا الخطوط العريضة لنشأة المسرح الجزائري وتدرجه طوال ما يزيد على ثلاثين سنة بقليل، أي إلى ما قبل بداية الثورة التحريرية، هي أن هذا المسرح ظهر متأخراً جداً بالقياس إلى ظهوره في بعض البلدان العربية الأخرى، وخصوصاً بلاد الشام ومصر، بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر، التي دامت أكثر من قرن وثلث القرن.

وقد ظهر المسرح الجزائري الحديث إلى الوجود، لا عن طريق التأثر بالفرنسيين الذين أدخلوا فن المسرح إلى الجزائر منذ وقت مبكر للاحتلال، ولكن عن طريق تأثر الجزائريين بإخوانهم في المشرق العربي، وذلك بسبب الهوة العميقة التي أوجدها الاستعمار، التي كانت تفصل بين المحتلين وأهل البلد، وتحول دون التأثير والتأثر الثقافي المثمر.

ولقد عرف هذا المسرح إلى غاية قيام ثورة التحرير ثلاث مراحل أساسية :

١. بداية متعثرة ككل البدايات، تمتد من ١٩٢١ إلى ١٩٢٦، غلب عليها طابع الدراما الاجتماعية الجادة، وكانت لغة الحوار فيها هي اللغة العربية الفصحى.

٢. انطلاقة جديدة بدأت سنة ١٩٢٦ واستمرت إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، اتجه فيها كتّاب المسرح إلى كتابة الكوميديا، مستبدلين اللغة العربية الفصحى في الحوار بالعربية العامية. وقد حقق المسرح في هذه المرحلة ـ حسب شهادة الرواد ـ إقبالاً جماهيريًا، ورسخت بذلك تقاليد الفن المسرحي في المجتمع الحضري الجزائري.

٣ . عودة قوية للنشاط المسرحي ابتداءً من سنة ١٩٤٧، بعد أن كان نشاطه قد ضعف في خلال الحرب العالمية الثانية، وظهور المسرح المكتوب باللغة الفصحى من جديد، بعد أن تهيأت له الظروف المناسبة بفضل الحركة التعليمية والتثقيفية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين. وتميز المسرح الفصيح في مرحلته هذه بطابع مدرسي في محتواه وفي أهدافه، ولم يخرج عن إطاره الضيق هذا إلى الجمهور الواسع إلاّ على يد كتاب قلائل أسسوا جمعيات مسرحية خاصة بهم، أمثال أحمد رضا حوحو، ومحمد الطاهر فضلاء.

وقد عرف المسرح الجزائري في فترة الثورة، ثم في فترة ما بعد استعادة السيادة الوطنية سنة ١٩٦٢ تطورات جديدة في تاريخه، وأجيالاً جديدة من الكتاب والفنانين، وسجل مراحل وتجارب متعددة ومتنوعة، لا يستوعبها إلا بحث آخر مستقل، نأمل أن يكون جاهزاً في وقت لاحق غير بعيد.■

الهوامش

١- (القراقوز) كلمة تركية معناها (العين السوداء) أنظر:

Rachid Bencheneb in "Encyclopédie de la pléiade, histoire des spectacles". paris 1957 . p 491.

2- J. Landau , «Etude sur le théâtre et le cinéma arabes». traduit par Francine Cleach . Maisonneuve et la Rose . paris 1965 . p 45

3- Rachid Bencheneb ."Encyclopédie de la pléiade" p 491

4- Voir , Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabesp 45.

5- Ibid. p14.

6- Arlette roth . "Le théâtre algérien". F. Maspéro .paris 1967.p15

7- Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes" p45.

8- Arlette roth "Le théâtre algérien" p15.

9- Landau , "Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes".p45

١٠- هاينريش فون مالتسان « ثلاث سنوات في شمالي غرب إفريقيا» ترجمة الدكتور أبو العيد دودو. الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠، ج ٣، ص ٦٣، ٦٤.

11- Bachetarzi mohieddine , "Mémoires" 1919-1939, S.N.E.D Alger, 1968 , p33.

12- Ibid , pp33-34.

13- Ibid , p33.

* يخالف المؤرخ الجزائري المعروف الدكتور سعد الله هذا الرأي، حين يذكر أسم فرقتين عربيتين زارتا الجزائر قبل فرقة جورج أبيض، وذلك في تاريخين متباعدين، وهي فرقة (الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء) التي زارت الجزائر سنة ١٩٠٩، (ولا يذكر ماذا قدمت أثناء زيارتها) وفرقة جوقة الأدب التّونسي التي زارت الجزائر سنة ١٩١٣، وقدمت مسرحيتي «صلاح الدين» و«عطيل» أو «القائد المغربي»، ويحيل سعد الله إلى جريدة Akhbar du 2 mars 1913، راجع : د. أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس ١٩٨٢، ص ١٢٨.

١٤- يذكر باش طرزي أنّ الفرقة المصرية، بعد عودتها من وهران قدّمت مسرحية ثالثة هي مجنون ليلى لأحمد شوقي. أنظر باشتارزي : Les mémoires, p41

١٥- سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة خمّار مجلة الثقافة العدد ٥٥، يناير ـ فبراير ١٩٨٠.ص٣٠.

16- Allalou (Sellali ali) , «L'aurore du théâtre Algérien». publié par le C.D.S.H , 15- université d'oran , 1982 , p 9.

17- Voir , Bachetarzi , Mémoires , préface de s . Bencheneb , p 7.

١٨- اقتبسها محمد المنصالي من مسرحية تركيّة كما يقول باشتارزي. انظر:

Bachetarzi, Les mémoires p 42.

١٩- سعد الدين بن شنب، مجلة الثقافة العدد ٥٥، يناير فبراير ١٩٨٠.ص٣١.

٢٠- عرضت جمعية (المهذبة) عقب «الشفاء بعد العناء» مسرحيتين أخريين هما : «خديعة الغرام» سنة ١٩٢٢، و «بديع» سنة ١٩٢٤، الأولى في أربعة فصول والثانية في ثلاثة. راجع :

Ali Sellali "L'aurore du théâtre algérien" Cahiers du C.D.A.H. Université d'Oran . 1982.p9.

٢١- يورد ابن أبي شنب أسبابًا عديدة لعدم إقبال الجمهور نوجزها فيما يلي :

أ- بعد قاعة العرض عن أحياء الجزائريين. ب- عدم تجاوب الصحافة العربية مع مدير الفرقة. ج- جهل الناس بعروض الفرقة لأنهم لم يتعودوا على قراءة الإعلانات. د- نظرة الارتياب لدى الناس في فن المسرح (انظر مجلة الثقافة العدد ٥٥ يناير فبراير ١٩٨٠.ص٣٠).

ويذكر باش طرزي أنّ عدد الذين حضروا العرض في العاصمة في المرة الأولى كان حوالي ٣٠٠ متفرج، وفي المرة الثانية حوالي ٧٠٠ متفرج، بعدما نشط المثقفون الجزائريون، وعلى رأسهم الأمير خالد، في الدعاية للفرقة. انظر :

M.Bachetarzi , "Mémoires" p 41.

*مثل الكاتب الفرنسي الساخر الفونس دودي الذي زار مدينة مليانة سنة ١٨٦٢، وتحدث عن عرض مسرحي قدم هناك بشيء من التفصيل، وكذلك الرحالة الألماني ما لتسان الذي طاف أرجاء الجزائر في مطلع الستينيات من القرن التاسع عشر، وأشار مثلاً إلى مسرح مدينة سكيكدة وأنواع العروض التي كانت تقدم فيه. أنظر على التوالي :

Alphonse Daudet ,"Lettres de mon moulin". Licvre de poel Paris 1968.p202, 203

وهاينريش فون مالتسان، «ثلاث سنوات في شمال غربي إفريقيا». ترجمة د. أبو العيد دودو. طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ١٩٧٩ ج ٢ ص ٢٢٢.

22- M.Bachetarzi , "Mémoires"، préface , p6.

23- M.Bachetarzi , "Mémoires"، p33.

24- Ibid , p40.

25- Ibid , p40.

* يروى في هذا السياق عن زعيم الحركة الإصلاحية في الجزائر الشيخ عبد الحميد بن باديس (١٨٨٩-١٩٤٠) أنه قال ذات مرة : «والله لو قالت لي فرنسا قل «أشهد أن لا إله إلا الله» ما قلتها.

٢٦- يقول ابن شنب معلقا على العرض الأول (للمهذبة) : «لقد صفق الجمهور لهم بحرارة، وهنأهم، واحتفل بهم، إلاّ أن العجز في المدخول المالي قد كبح من طموحاتهم». انظر :

M. Bachetarzi , " Les mémoires" p7.

٢٧- يقول باش طرزي معلقًا على عرض مسرحية «في سبيل الوطن»: «لئن كنا، من جهة، قد قوبلنا بعبارات المديح، فإنه كان من المستحيل علينا، من جهة أخرى، أن ندفع ثمن العشاء من إيراد العرض، فيما لو قسم علينا». أنظر :

28- Les mémoires، p47

28- Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p9.
29- Bchetarzi , "Mémoires" p60

٣٠- سعد الدين بن شنب، مجلة الثقافة العدد ٥٥ ، ١٩٨٠، ص ٨١.

❖ بعض الأسباب التي ذكرها بن شنب ظلت قائمة في المرحلة التالية للمسرح التي بدأت سنة ١٩٢٦ مع علالو وباش طرزي والقسنطيني وهي : حاجة الفرق للعنصر النسائي لتمثيل الأدوار النسوية، وارتباط العروض العربية بعطل الفرق الفرنسية. انظر بخصوص هذين الموضوعين الحوار الذي أجراه كاتب هذه السطور مع علالو ونشرته مجلة «حقائق مدينة الجزائر» في عددها ٢٩ لشهر يناير ١٩٨٦.

❖❖ عندما يتعرض علالو للحديث عن زيارة فاطمة رشدي وفرقتها للجزائر سنة ١٩٣٢، يقول : «إن القاعة كانت غاصة بالمشاهدين، وأنّها ما كانت لتحقق ذلك النجاح لو جاءت قبل عشر سنوات، لأن الجمهور آنذاك لم يكن يتذوق فن المسرح» انظر : Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p16 .

٣١- يقول المؤلف إنهم لم يقدموا منها في العرض الأول سوى فصلين وثلاث لوحات، حتى يسمحوا لجمعية «المطربية» بتقديم حفلتها الموسيقية.انظر : Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p16

32- Ibid .p47.

٣٣- ينقل علالو تعليقين على المسرحية لصحيفتي : "La Dépêche Algérien" و "L'écho d'Alger" يشيد كلاهما بمسرحية «جحا». انظر : Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p16.

٣٤- انظر الحوار مع علالو المنشور في مجلة «حقائق مدينة الجزائر» العدد ٢٩ لشهر يناير ١٩٨٦.ص٥٦.

35- Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p16.

٣٦- عرضت بتاريخ ٢٦ أكتوبر ١٩٢٦.

٣٧- وهي على التوالي : «جحا» (١٩٢٦)، «زواج بوعقلين» (١٩٢٦)، «أبو الحسن أو النائم اليقظان»(١٩٢٧)، «الصياد والعفريت» (١٩٢٨)، «عنتر الحشايشي» (١٩٣٠)، «الخليفة الصياد»(١٩٣١)، «حلاق غرناطة» (١٩٣١)، وقد اعتزل المسرح بعد هذا التاريخ.

38- C.f . Allalou "L'aurore du théâtre algérien" p40.

٣٩ يذكر علالو أن رشيد القسنطيني أنتج ٢٠٠ أغنية على الأقل، نصفها طبع في أسطوانات، انظر : Allalou , "L'aurore du théâtre algérien" p39.

40- Bachetarzi , "Les mémoires", p 11.

* كانت أول مسرحية له بعنوان «العهد الوفي»، وهي دراما في أربعة فصول، عرضها في سنة ١٩٢٧، وفشلت. أما أعماله الأخرى فقد ذكر منها باش طرزي في أماكن متفرقة من مذكراته ١٦ مسرحية، منها : «غربان» (١٩٢٩)، «ثقبة في الأرض» (١٩٣١)، «لونجا الأندلسية» (١٩٣١)، «عيشة وباندو» (١٩٣١) إلخ..

41- Allalou , " L'aurore du théâtre algérien" p24.

٤٢- هنالك مسرحية مشرقية للدكتور إبراهيم الطبيب تحمل العنوان نفسه، وهي سابقة زمنيًا عن مسرحية باش طرزي، إلا أننا لا ندري إذا كان هذا الأخير قد اطلع عليها. انظر : المسرحية في الأدب العربي، للدكتور محمد يوسف نجم. طبعة دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٤٣٥.

43- Bachetarzi , "Mémoires" p78.

٤٤- منع من إدارة شركة النقل التي كان يعمل بها من ممارسة عملين في آن واحد حيث اعتبروا نشاطه المسرحي عملاً ثانيًا، فاضطر أن يتخلى عن المسرح. انظر تفاصيل ذلك في الحوار الآنف الذكر الذي أجراه الكاتب معه ونشرته مجلة «حقائق مدينة الجزائر» العدد ٢٩ سنة ١٩٨٦ ص ٥٦.

45- Arlette Roth , "Le théâtre algérien" p31.

٤٦- «فاقوا» كلمة عامية جزائرية، أصلها «أفاقوا»، ومعناها «استيقظوا» من نومهم، تقال لمن ينكشف غشه للناس. يقول عنها مؤلفها «إنه أراد أن يكشف بها أعمال مستغلي الشعب الجزائري، والسياسيين المحتالين، ومنوّمي الجماهير، ومنمقي الكلام، والمشعوذين». أنظر : Bachetarzi , " Mémoires" p144

٤٧- زوي، ويس ومعناها «نعم» بالفرنسية، يدور موضوعها حول الممثلين المزيفين للشعب، الذين كانوا يفرضون في الانتخابات فرضا عن طريق الإدارة الاستعمارية ليصبحوا أداة طيعة في يدها، لا يعصون لها أمراً، فسموا لأجل ذلك بني وي وي. انظر التعليق على المسرحية في: «Mémoires» p 248

* وهي مثل : «جحا»، و«أبو الحسن»، أو «النائم اليقظان»، و «الصياد والعفريت»، و «الخليفة الصياد».
❖❖ مثل : «زواج بوبرمة»، أو «لونجا الأندلسية».

48- Allalou , " L'aurore du théâtre algérien" p 44.
49- Ibid . p 44.

* اسمه الحقيقي عبد القادر حاج حمو (وهو ابن الكاتب حاج حمو صاحب «زهراء زوجة المنجمي» وهي أول رواية يكتبها جزائري بالفرنسية، وكان ذلك سنة ١٩٢٥). اشتهر بفرقته «مسرح الغد» وبحكاياته الإذاعية الموجهة للأطفال.

50- Arlette Roth , «Le théâtre algérien» p 39.

٥١- تأسست «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» برئاسة «الشيخ عبد الحميد بن باديس» في ٥ مايو ١٩٣١، وهي جمعية دينية إصلاحية تقترب في توجهاتها كثيراً إلى الحركة الوهابية، ولذلك شنت منذ تأسيسها حربا شعواء على البدع والخرافات التي لحقت بالدين، وكان شعارها «لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها»، وكان نشاطها يعتمد أساساً على نشر التعليم الديني، واللغة العربية، وإحياء التاريخ العربي الإسلامي، وعلى الوعظ والإرشاد في المساجد، وقد جاء تأسيسها رداً على احتفال المستعمرين الفرنسيين بمرور قرن على احتلال الجزائر. راجع : د.أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ج٢، ط٣. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر ١٩٨٨. ص٣٢٦.

٥٢- انظر بخصوص تاريخ كتابتها، مقدمة المؤلف ص٤.المطبعة العربية بالجزائر (بدون تاريخ).

٥٣- مثلت بمدرسة «دار الحديث» بتلمسان، ثم نشر جزء منها في جريدة البصائر بتاريخ ١٩٥٠/٠٣/٢٧، العدد ١١٣. وللمؤلف أيضاً مسرحية أخرى بعنوان «الخنساء»، يدور موضوعها حول حياة الشاعرة العربية المعروفة، كتبت ومثلت في الفترة نفسها.

٥٤- عرضت بدار الأوبرا بالجزائر العاصمة بتاريخ ١٩٤٨/٠٤/٠٩ كما جاء في أول المسرحية. أنظر حنبعل، المطبعة العربية بالجزائر ١٩٥٠، ص ٢.

٥٥- طبعت بالمطبعة العربية بالجزائر سنة ١٩٤٩.

٥٦- المطبعة الجزائرية بقسنطينة سنة ١٩٥٣، وله مسرحيات أخرى غير مطبوعة أعلن عنها في نهاية مسرحيته المذكورة وهي : «الآمر بأحكام الله الفاطمي»، و«البدوية»، و«الحنة والكنة» و«يزيد بن المهلّب».

٥٧- نشر حوحو في البصائر بتاريخ ١٩٤٩/٠٩/٠٥، العدد ٩٠، مقالاً بعنوان : تقوية مدارك الطلبة بالخطابة والكتابة والتمثيل، يشرح فيه دور الفنون المذكورة في تكوين الطلبة، مما يدل أن للغة عند هؤلاء الكتّاب كانت وسيلة وهدفًا في آن واحد.

٥٨- محمد العيد، مسرحية «بلال» ص٤.

٥٩- أحمد رضا حوحو : «في الأدب والاجتماع» (مخطوط).

٦٠ - أحمد بن ذياب، «امرأة الأب»، المقدمة ص٣.

٦١- أحمد توفيق المدني، «حنبعل»، الإهداء ص٢.

❖ علمت من أستاذنا الدكتور عبد الله ركيبي أنّ «حزب الشعب الجزائري» كان بدوره ينشئ المدارس لتعليم أبناء الشعب باللغة العربية، وكانت هذه المدارس تقدم نشاطات مسرحية أيضًا ولكن أكثرها ظل مجهولاً، وضاع بمرور الأيام.

❖❖ من أبرزهم الشيخ مبارك الميلي وأحمد توفيق المدني اللذان وضعا عدة كتب في التاريخ والجغرافية.

٦٢- ودعاه وفرقته لزيارة مصر، وقد تم تنقل أعضاء الفرقة بالفعل إلى القاهرة في صيف السنة الموالية، ووجدوا الكثير من التشجيع من عميد المسرح العربي بالخصوص، ومن الفنانين المصريين عامة. من مقابلة خاصة مع رئيس الجمعية الأستاذ محمد الطاهر فضلاء بتاريخ ١٩٧٥/٠٤/٠٨.



في الثقافات الأخرى



الشرق الاستشراقي

– الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيلة –

عبدالله إبراهيم *

نشطت المدّونات الاستشراقية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تقديم صورة اختزالية للشرق ثقافة ومجتمعاً، صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية لتلك الثقافة، وذلك المجتمع، وذمّها، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها. ومن المؤكد أن الخطاب الاستعماري، الذي أبرز تلك الصورة، كان قوياً ومُحكماً ومؤثّراً شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق، فالامتثال للقوّة الاستعمارية رافقه امتثال لخطابها في وصف الثقافات والمجتمعات، وجرى استبعاد أشكال التعبير الأصلية كافّة التي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الجماعي بما يوافق تلك المفاهيم الاستشراقية، ولم تعد الأشكال الأصلية تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءاً من اللامفكّر فيه؛ لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مُعيبة وقاصرة، وثُبّتت دونيتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءاً من حقب مظلمة، طُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شخصَ فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكاً غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقاً، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الغربي الذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعمارية يريد تخطّي عثراته التاريخية، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطي الغربي المستعار ملاذاً يدفع به إلى الأمام.

ينبغي، قبل كل شيء، رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين، لكشف الصورة التي شكلها الخطاب الاستشراقي عن الشرق، وبالتحديد الكيفية التي تشكلت بها صورة مصر في ذلك الخطاب، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التي كثيراً ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الذي نراه تعرّض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي بمفهوم الشرق، وصنع صورة خاصة لمصر، فقد استأثرت الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربية والغربية، بوصفها اللحظة التاريخية التأسيسية التي استيقظ

* أكاديمي من العراق.

فيها الشرق من خموله بفعل مؤثر غربي خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرمزية لهذا الحدث فاعتبر حدّاً فاصلاً بين حقبتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة. ويبدو لنا أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة، وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس الحقائق، وغياب النقد التاريخي الجذري لها، وإهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها، قد تفاعلت معاً لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلحق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثاً تاريخياً من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثقافات. لا يمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسية على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافية والدينية والسياسية الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومانسي مجرّدة عن خلفياتها التاريخية الحقيقية، وبدت في أدبيات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصرية سرمدية، والقدر الفردي لبطل هو «نابوليون بونابرت»(١). فالخيال الرومانسي أنزل تلك الحملة منزلة الفعل الفردي لبطل يتألّق عمله التاريخي في أفق شرقي خامل، لكنه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبية، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيات خاصة بها في الثقافتين الغربية والعربية، وفي مقدمتها كتاب «وصف مصر» الذي أظهر البلاد المصرية على أنها «يوتوبيا»، كما توصل «ترونيكر» إلى ذلك (٢).

أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومانسي الغربي للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيّلية، وبهذا اختُزل الوجه الحقيقي للحملة، وطُمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبدي. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ«وصف مصر» بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسية في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد آخر، تمّ خلاله تغيير صورة المكان الذي كان موضوعاً لاحتلال الفرنسيين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقي له ورغبة القوة التي مثلها «نابوليون». تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومانسية للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنها حقيقة شعرية تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسية في خاتمة عصر الأنوار. لم تعد الحملة- في الخطاب الخاص بها- تتويجاً لجهود من التطلّعات الغربية الناشطة آنذاك للسيطرة على هذا المجال الحيوي، إنما فعل رمزي متّصل بشخصية بطل تاريخي. وليس مصادفة أن تُركّب لـ«نابوليون» صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشخصية الرومانسية الغربية، بما يوافق بالضبط مقاييس الجماليات الرومانسية التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربية المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ«هيغل» نظر إلى «نابوليون» باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافي لتلك الفلسفة. وهكذا أسقطت تصوّرات خيالية على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقية، وأصبحت مجرّد خلفية لمسرح تقع عليه أفعال بطولية غربية، يمثل الدور الرئيس فيها «نابوليون»، وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، التي تمّت آنذاك بفعل موجّهات استشراقية، تدفعها الرّغبة والفضول للتعرّف المباشر إلى عالم شرقي مناظر لعوالم «ألف ليلة وليلة» التي كانت قد عُرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت،

لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربي في رؤيته للشرق، ومعلوم أنَّ كثيرا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشرق، وفي وصفهم له. «نابوليون» نفسه اهتدى بالأدبيات الاستشراقية، التي شكّلت جزءاً كبيراً من وعيه بالشرق، فحملتُه تعبيرٌ عن الولع الفرنسي بمصر الذي يستمدُّ مرجعيته من الولع الغربي العام بالشرق في تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث.كانت مصر إلهاماً لسجلاّب الحضارة، وإحدى» العجائب التي تنتظر المستكشفين»، وسرّاً يلهب خيال الباحثين» (٣).

يُرجع «روبير سوليه» الولع الفرنسي بمصر، قبل الحملة إلى مزيج من الأسباب: الذكريات التوراتية، ذكريات الحروب الصليبية، والصورة المتخيلة الخلابة لمصر، وظل الفرنسيون في خلال أمد طويل لاحق يمزجون بين هذه الأشياء، وتقوم قصص رحلات الحجّاج بتغذية هذا اللبس بدلاً من تبديده «فالرحّالة قدّموا صورة خيالية لمصر.. إنهم يحكون عمّا يظنون أنهم شاهدوه، أو عمّا يتمّنون مشاهدته» (٤) ومثالهم «جان دي تيفينو» و«فانسيلب» و«بول سيكار» و«دي ماييه» ثم «سفاري» و«فولني» ولكن كيف تشكّلت تلك الصورة الرغبوية؟ ما جذورها؟ وكيف انبثقت في المخيال الغربي، وبخاصة الفرنسي، وتنامت وسيطرت بمرور الزمن على الفضاء العام للسياسات الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر؟.

في عام ١٦٧٢ وصل الفيلسوف الألماني «ليبنتز» (١٦٤٦-١٧١٦) إلى باريس، وكتب مذكّرة إلى الملك الفرنسي لويس الرابع عشر يقترح تجريد غزوة خاصة إلى بلاد الفراعنة، ومع أن الملك الفرنسي لم يقابل الفيلسوف، لكن توصيته عرفت في الوسط السياسي داخل أروقة البلاط الذي يعيش احتقانات الصراعات الدولية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. كتب «ليبنتز» بأسلوب إغرائي «هذا هو أضخم مشروع يمكن تصوره، والأكثر سهولة في تنفيذه» لأن البلاد المصرية «هي الأفضل موقعا من أجل السيطرة على الدنيا، وعلى البحار» وهي لا تنتظر غير«وصول جيش تحرير لكي تنهض» وداعب الحسّ الديني المتشدّد للملك، فقال «كانت مصر في قديم الزمان منبعا للعلوم، وعرينا لمعجزات الطبيعة... فلماذا يجب على المسيحيين فقدان هذه الأرض المقدّسة التي تربط آسيا بإفريقيا، وتتوسط كحاجز بين البحرين الأحمر والمتوسط، وتعتبر مستودعاً لغلال الشرق، ومخزناً لكنوز أوربا والهند؟ «وبالسيطرة عليها» سيؤمّن امتلاك الهند، وتجارة آسيا، والسيطرة على الكون» (٥).

وصية الفيلسوف الشاب، فتحت الأفق، أمام احتمالات المستقبل، وأوقدت رغبة الوسط السياسي، في ظل التنازعات الاستعمارية لاقتسام العالم بين إنجلترا وهولندا وأسبانيا وفرنسا، فـ «ليبنتز» اقترح باقة من الأسباب المتلازمة التي تغري الجميع بقبولها، لكن لويس الرابع عشر، اعتبر أن إحياء البعد الديني لغزوة مثل هذه، فات أوانه، فهيبة فرنسا جُرحت بأسر لويس التاسع، في الأرض المصرية، منتصف القرن الثالث عشر. بدا وكأن الملك عازف عن التفكير بمحاولة جديدة. الملك اللاحق، لويس الخامس عشر، لم يبد رغبة كسلفه أيضا، لكن تنامي الصراع مع بريطانيا المجاورة التي راحت تكتسح الشرق، وظهور بدايات انحلال الإمبراطورية العثمانية، أحيا الأمل مجددا، في عهد لويس السادس عشر، ففي هذه الفترة أدرجت قضية مصر علي «الأجندة» الفرنسية بصورة جدية. أرسلت بعوث سرية إلى مصر لاستطلاع إمكانية تحقيق ذلك، وعشية الثورة عام ١٧٨٩ أصبحت مصر شاغلا لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسية، على كل المستويات.

وسط هذه التطلعات المتنامية كان أدب الرحلات ينتج صورة جذابة ومغرية لمصر، وسيكون لكتابات «فولني» و«سفاري» تأثير السحر على كثير من الفرنسيين. أسهمت تلك المرويات في تأثيث الرغبات العامة بكثير من الوعود. نشر كتاب «سفاري» في عام ١٧٨٦ بعنوان «خطابات عن مصر» وهي خطابات

متوهجة كتبها «سفاري» الذي أمضى عشرين سنة في مصر، وتبحّر في شؤونها، وعرف العربية، وتعلّق بالدراسات الإسلامية، فترجم القرآن والسيرة النبوية. كتابه بعث اشتياقاً خاصاً لبلاد ساحرة وغامضة ومتمنّعة، ركّز على مكوني الطبيعة والإنسان، هذه الثنائية الفاعلة في الأدبيات الرومانسية، وحينما يتوغّل القارئ في تضاعيف الكتاب، يجد نفسه متماهيا مع عالم أخاذ بمكوناته الشفافة والأثيرية، كأنه يقرأ للرومانسيين: الفريد موسيه، شلي، بايرون، غوته. جاء في وصفه للطبيعة المصرية وللمصريين، ما يأتي «كم هو ساحر أن يقوم الإنسان باستنشاق الهواء العليل تحت هذه الخمائل، وعلى شط جدول المياه الذي يرويها! ففي هذا المكان يعتقد الرجل التركي الممسك بغليون طويل من الياسمين المعنبر بأنه قد انتقل إلى حدائق النعيم الموعودة في القرآن (= الجنة)... وفي هذه الحدائق نجد أيضا فتيات من جورجيا قام آباؤهن المتوحشون ببيعهنّ كجوارٍ، وقد خلعن الحجاب الذي يضفي عليهن الاحتشام المراعى في العلانية، وحين تكون هؤلاء الفتيات متحرّرات من كل إكراه، فإنهن يرقصن أمامهم رقصات خليعة، ويغنين ألحانا عذبة، وينشدن قصصا شعبية تصور عاداتهم ومباهجهم» أما القرويات اللائي يهبطن في الماء ليغسلن الملابس في الترع، فلسن أقل إثارة «يغتسلن جميعا في الترعة، ويتركن جرّاتهن وملابسهنّ على الضفة، يدعكن أجسادهن بطمي النيل، ويلقين بأنفسهن بين الأمواج ليلعبن فيها»(٦) . هذه الصورة للنساء المباحات ستلعب دوراً في تأجيج رغبات جنود الحملة الفرنسية وضباطها، وهم في طريقهم وسط البحر. وسنرى أن الضابط الفرنسي «مواريه» يصاب بخيبة أمل كبيرة لأنه وجد مصر والمصريات على غير ما وردا في كتاب «سفاري».

كتاب « فولني» الذي صدر في عام ١٧٨٧ بعنوان «الرحلة إلى مصر وسوريا» اتجه إلى ناحية أخرى، قدّم عرضا موسعا لمشاهدات حية تبين أن هذه البلاد بأمس الحاجة لقوة خارجية تنتشلها من ظلامها، وتضعها تحت الضوء، كما كانت زمن الفراعنة، وكان جنرالات الحملة الفرنسية يقرأون كتاب فولني باعتباره «كتابهم المفضل» (٧) وهو أقرب الكتب إلى نفس نابوليون الذي التهم الكتاب، والتقى المؤلف، وتناقش معه في جزيرة كورسيكا. كان الإسكندر الأكبر يهيمن على فكر نابوليون الذي كان مقتنعا بأنه إذا كانت السلطة تكمن في باريس فإن العمل الكبير يمكن إنجازه في الشرق، وعرف عن نابليون أنه شديد التعلّق بالكتاب(٨). صيغت الصورة الكلية لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة، يجد كل طرف فيه ما يحتاج إليه، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد: يوجد ما يرضي جميع الأذواق، يرضي السياسيين، والعسكريين، والمستكشفين، والعلماء، والفنانين، ومحبي الإنسانية الذين تدفعهم الشفقة على بلد انتهى في الحضيض بعد إن كان في ذرا المجد، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذي تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها(٩).

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين، والفكرة التي راودت «نابوليون» هي استيعاب مصر ثقافيا، فاصطحابه للعلماء كان يخدم هذا الغرض، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولا لم يسمح له الوقت بتنفيذها، وهي إرسال صفوة من مئات المصريين إلى فرنسا، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر، لمشاركته في حكم البلاد، ومُلهمه في ذلك «الإسكندر الأكبر» في غزوه لبلاد فارس. وقبل أن يحطّ «نابوليون» برحاله في مصر، كان يُغري جنوده، بالطريقة ذاتها التي كان يغري بها «كولومبس» بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون، بأنّ كلا منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا إن هو أبلى في الحرب (١١). وكان كولومبس يَعد جنوده بوعود مماثلة: الأراضي والذهب والثروات الأخرى(١٢). تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كل مشروع ذي طموح

استعماري.

ليس من التمحّل القول بأنَّ رومانسية القرن التاسع عشر في الأدب والحياة، كانت تركت أثراً واضحاً في شخصية «نابوليون» وتطلّعاته، فقد كان حالما كبيراً، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربي كبطل مغامر، وفاتح جريء، أكثر منه رجل دولة؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومانسية النابضة بالحركة والتغيّر ردّا على الصرامة الكلاسيكية في العلاقات والتقاليد والأدب، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كل ذلك، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقية، كان حريصا، وهو يتوجّه إلى مصر، على اصطحاب نسخته الشخصية من رواية «أشجان الشاب فرتر» للشاعر والأديب الألماني «غوته» (١٧٤٩-١٨٣٢) التي صدرت في عام ١٧٧٤، وكان «غوته» كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، واطّلع عليها «نابوليون» في شبابه، وعنايته بهذه الرواية لها دلالة خاصة في سياق حملته على مصر، فقد أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوربي وقت صدورها، وبخاصة بعد اكتمال صورتها النهائية التي عرفت بها بعد ذلك، حينما أعاد «غوته» النظر فيها سنة ١٧٨٢ بصورتها المعروفة بها الآن، وبغضّ النظر عن الولع الشخصي لـ «غوته» بالشرق، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة، شرعت أفق الرومانسية أمام الأدب الغربي، إلى درجة مثّلت فيها دورا مزدوجا، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الرومانسي الصاعد للشباب الأوربي، ومن ناحية ثانية كانت، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب، تُعدّ بيانا تأسيسيا لما صار يُعرف بـ «ظاهرة فرتر» في الأدب والحياة، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته لا في الحب بصورة طبيعية ولا في الحياة، وعلينا ألاَّ نغفل صورة النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان «نابوليون» في مطلع شبابه، فالرواية في نهاية المطاف تصوّر مغامرة شاب قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حب الطبيعة والتغنّي بها، إلى درجة المبالغة، الأمر الذي جعل «غوته» فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبيّة في حياته، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوروبا على القرّاء، لأن تجربته الأدبية نضجت، وتخطّى هو تماما الحالة التي كتب فيها الرواية.

يمكن القول، في ضوء تعلّق «نابوليون» بهذه الرواية، أنّه كان يتماهى في لا وعيه مع «فرت»، لكن ببعد وغرض مختلفين، فإذا كانت الحياة الألمانية كبّلت البطل الشاب في الرواية، فإنَّ الثورة الفرنسية، التي قدّمت بديلاً برّاقاً وعريض الآمال للعلاقات التقليدية في أوربا، وفي فرنسا بوجه خاص، منحت «نابوليون» دور المغامر الحقيقي الذي بدل أن يعيش أحلاما حبيسة كما فعل «فرتر»، فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة، يمخر به عباب أوربا القديمة، ويهزّ عروشها، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاء للفعل والحركة والتجدّد الذي يقوم به بطل استثنائي، الشرق بالنسبة له تمرّد على النمطية السائدة. وليس هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة، فقد كانسجان سوريل بطل راوية «الأحمر والأسود» لـ «ستندال» التي ظهرت في عام ١٨٣٠ بعد وفاة «نابوليون» بأقل من عشر سنوات، يحاكي خياليا شخصية البطل الفرنسي، وأزمته متأتّية من أنَّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه، وعلى هذا يمكن القول مجازا إنَّ «فرتر» و«نابوليون» وسجان «وريل» شخصيات تنتصب كالمرايا المتقابلة، فتتمرآى كل شخصية في الأخرى، فتتكسّر، عبر التمثيل المتبادل، الحواجز فيما بينها سواء كانت خطابية أو واقعية.

كان «نابوليون» تشبّع بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه، ففي عالم مكتظّ بالصراعات، وهو أورربا، كان لا بد من خوض مغامرة أكبر يستعيد بها ذكرى «الإسكندر الأكبر»، فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم «بلوتارك» وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين

صورته،كان سلوكاً نابوليونياً معروفاً، وتورد «مدام دو ريموسا» في مذكراتها أنّ «نابليون» أسرّ لها بالآتي: «في مصر، وجدتُ نفسي متحرّراً من كوابح حضارية مزعجة. لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء، وأن أرى وسائل تحقيق كل ما حلمت به. فسوف أؤسّس ديانة، وسأجد نفسي، على طريق آسيا، راكباً فيلاً، وعلى رأسي عمامة، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين، نابشاً لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص، مهاجماً الجبروت الإنجليزي في الهند، ومستعيداً بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوروبا العجوز. لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثالية» (١٣).

حاول «نابوليون»، أن يمثل دوراً مركباً من دورين: دور «الاسكندر» الفاتح ودور «كولومبس» المكتشف، وقد عملت رومانسية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على تثبيت الخلفيّة الأخلاقية لهذا الدور، فأضفت على الحملة معنى متّصلاً بذلك السياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية التي سبقتها إلى شتّى أرجاء العالم، كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافية، من أجل التعبير عن تطلّعات ذاتية، متصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثاً، وقوامها إثبات الأنا بتدمير الآخر، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربي ومؤرخوه من «مونتسكيو» و«هردر» و«فيكو» و«كوندرسيه» إلى «هيغل» و«ماركس» و«إنجلز»، فالتشوّش والعماء المؤقّت يرافقان كل تشكّل حضاري جديد منغلق على نفسه (١٤).

أسقطت فلسفة التاريخ الغربية دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف والاستيطان واعتبرتها حملات تنويرية، وبذلك قدّمت تفسيرا يوافق منظورها، يطمس الدوافع الحقيقيّة ويستبعدها، ويخفض من قيمتها، وبها يستبدل أسباباً أخرى تؤكّد أنّها جزء من الحتميّة التاريخيّة، وعلى هذا اعتبرت الحملة الفرنسية من نواح كثيرة، ولدى عدد لا يحصى من الدارسين، الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به واقعياً ورمزياً الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربي من الشرق، وولادة صورة جديدة لمصر، ذلك المكان المنظور إليه بوصفه عالماً هامداً وساكناً وملحقاً بالاستبداد العثماني، وها قد هبّت عليه رياح الثورة الفرنسية لتزيح عنه الفساد والتعفّن، وتطهّره من التخلّف والجهل والاستبداد. وكما كان «ماركس» سوّغ فلسفيّاً التورّط الإنجليزي في الهند، وشجّع «انجلز» التدخّل الفرنسي في الجزائر (١٥)، فإنّ الأدبيات الخاصة بالحملة الفرنسية أضفت شرعيّة ثقافيّة عليها، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه وخموله. إنّها، بحسب تلك الأدبيّات، المأثرة الفاصلة بين حقبتين: حقبة موت وحقبة حياة، فبها أعلن الشرق القريب عن ولادته الحديثة.

كانت الحملة الفرنسية في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق، فقد وصلت الجيوش سرّاً إلى مصر، وغادرتها مخفورة بالأسطول الانجليزي، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد. وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر، وقد انقطعت عن فرنسا؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كان تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة، وداخل مصر لم يرم الفرنسيّون طوال السنوات الثلاث سلاحهم، وحتى المادة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّية وبحماية محكمة، وهُرِّبت إلى فرنسا، ثم استعيدت ذهنياً في ظروف مختلفة، مما أضفى عليها طابعاً رومانسياً مشبعاً بالحنين والرغبة وحس المغامرة الفردية، ولا تكشف الوثائق- التي عرضها بالتفصيل «هنري لورن» و«مواريه»- عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيّين والمصريّين، ففضلاً عن التمرّد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإنّ مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي، فما أن تُقمع ثورة إلاّ ويندلع تمرّد.

وبالإجمال فُجع الفرنسيون والمصريون بهذه

الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلاَّ مغامرة مُهلكة، ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتّح، ولم تكن للمصريين إلاَّ فصل من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم. وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكّدة وعميقة وفاعلة إلاَّ استناداً إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة؛ فالحضور العسكري الفرنسي والجلاء الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريّين والفرنسيّين،كما رُوِّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد. والتقارير اليومية والتفصيلية التي كان دوّنها ضبّاط الحملة، وغطّت كلّ الأحداث الصغيرة والكبيرة، باعتبارها وثائق رسمية، لا تعمّق لدى الباحث أي إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ، والترتيبات التي أجراها «نابوليون» – وكثيراً ما يشار إليها– ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي، وغالباً ما كانت مُخادِعة استغلّت الشعور الديني من جانب، وكُره المماليك من جانب آخر. فادّعاء «نابوليون» الإسلام، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكرية، واستدعاء الأعيان، وتشكيل المجلس الاستشاري(=الديوان)، كانت تهدف، في تلك الظروف القاتمة والقلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كل فعل استيطاني. إذا كان التاريخ التقليدي مهووساً بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضياته، يمكن القول بأن ثمرة الحملة كانت فرنسية وليست مصرية، فقد أطفأت الولع الفرنسي بمصر، وانتجت معرفة فرنسية شاملة بمصر.كانت مصر موضوعا فرنسيا، وينبغي ألا تُخلط النتائج، فلم تجن مصر شيئا ملموسا من الحملة، ولا ينبغي مدّ الفائدة الفرنسية لتشمل مصر. باختصار كانت مصر رهانا فرنسيا يستجيب للأدوار السياسية والرغبات الخيالية.

ثمة شاهد عيان يستبطن لنا الأحداث من الداخل، هذه المرّة، ويقدم لنا تفسيراً مختلفاً عما أشاعته الخطابات الخاصة بالحملة، وهي ملاحظات عميقة لشاهد عيان، انخرط بصورة كلية في الحملة منذ البداية إلى النهاية. إنه النقيب «جوزيه ماري مواريه» الذي حرص بدقة بالغة على توثيق مذكراته ويومياته منذ غادر فرنسا، مع الحملة، إلى أن عاد إليها، بعد ثلاث سنوات، وميزة هذه المذكرات أنها تتضمن تجارب ذاتية مفعمة بالصراحة والمباشرة، ومواقف معبرة عن وجهة نظر صاحبها فيما يخص المصريين بشكل عام، ومجريات أحداث الحملة بشكل خاص، إلى ذلك فـ «مواريه» مشبع بقيم الثورة الفرنسية، وقد انخرط في الحملة إيماناً منه بشعار الثورة، فظهر في البداية مزهوا بدوره، ودور رفاقه، منافحاً عن القيم الحضارية التي يؤمن بها، وانتهى مثلهم منكسراً على نحو يثير الرثاء، بعد أن فشلت الحملة، وصار هاجس الجميع، بما فيهم القائد العام هو الطريقة التي ينتزعون فيها أنفسهم من المستنقع المصري، بأقل الخسائر الممكنة، وقد اعترف «مواريه» أنه لم يعد إلى الأراضي الفرنسية سوى ربع المشاركين في الحملة، بعد أن دفعهم هوس نابوليون بالمجد إلى التهلكة.

مذكرات النقيب «مواريه» تكشف جانباً سرياً من الحملة، لم تسلط الأضواء عليه، إنه لا يؤرخ فقط للحملات العسكرية داخل مصر، إنما يتحدّث من الداخل كأحد المشاركين في العمليات العسكرية، وشأنه في ذلك شأن أي ضابط شاب متحمس فقد كان يمتلئ عجباً بنفسه مع كل انتصار، ويتلوّى أسفاً وحزناً مع كل خسارة، لكن نبرة اليأس تضربه في الصميم منذ اليوم الأول لوجوده على الأرض المصرية، فحينما يغادر «مواريه» مدينة «طولون» رفقة نحو ثلاثين ألفا من نخبة الضباط والجنود، فضلاً عن البحارة والعلماء والفنانين والقائمين على خدمة الجيش والضباط، لا يعرف هو ورفاقه الجهة التي تقصدها الحملة. تذهب بهم الظنون مذاهب شتى، هل هم في طريقهم لغزو سردينيا، أم صقلية، أم مالطة، أم أنهم سيتوجهون إلى بريطانيا؟. قلة اعتقدت أنهم متجهون إلى مصر، ومنها إلى الهند الشرقية للانتقام من الإنجليز، تلك

الاحتمالات «أرّقت الأذهان، ووضعت الرأي العام في حالة من عدم اليقين» (٢٦). وبتقدّم الأسطول، ومروه بجزر البحر المتوسط، واحدة إثر أخرى، تتضح أخيراً، بعد السيطرة على مالطة، الوجهة النهائية للحملة، وهي مصر. ويأتي خطاب نابوليون يوم ١٢ يوليو ١٨٩٨ ليؤكّد ذلك، لكن الجنرال، الذي يبدأ منذ هذه اللحظة بالوعود التي لن تتحقق، يشنّف آذان الجند الحاملين قيم الثورة، قائلاً «أيها الجنود، ستقومون بغزوة سيكون لها أبلغ الأثر على الحضارة والتجارة في العالم» (٢٧).

منذ هذه اللحظة ترتسم في ذهن النقيب «مواريه» صورة مصر المتخيلة، الصورة المستحضرة من المرويات القديمة، ومن مدونات الاستشراق والرحلات. الهاجس للأول للجنود والضباط، و«مواريه» يعبر دائماً بصيغة الجمع عنهم، هو الاستيهام الجنسي بالمصريات، استيهام يكتسحهم ويهزهم، ويدفع بأحاسيسهم ورغباتهم إلى الكشف عن نفسها بجلاء، فيعجلوا للقاء الفاتنات المصريات «عقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا إلى مصر، فكم ألهبتْ قصص التاريخ خيالنا، بجعلها كل فتيات هذا البلد في سحر وجاذبية كليوباترة» (٢٨). تماهى الجميع مع دورين خاص وعام، فراحوا، من جهة أولى، يتصوّرون أنهم سيقومون بدور «أنطونيو» وينتظرون كسلفهم الروماني أن يقعوا في أحضان المصريات الشهيات سليلات كليوباتره. ومن جهة ثانية، دور عام، يمثله شعور مشترك رسمه القدر يقوم الفرنسيون بموجبه بدور المقدونيين والرومانيين والصليبيين، يعبر «مواريه» عن ذلك «ليتنا نصل سريعاً، فكم نشعر بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونية والفيالق الرومانية. هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبية المقدسة. كم نتوق للتفوق على الأبطال الوثنيين، وللثأر لدماء المسيحيين أسلافنا» (٢٩).

تمتزج الرغبات الاستيهامية الجنسية، بالأدوار الخيالية المحاكاتية للقدماء، وبالرغبة بالثأر والانتقام للأسلاف. لكن الآمال تنقلب حال الهبوط على الأرض المصرية، يستبق «مواريه» الأحداث في مذكراته الشائقة، فيفضي حالا بأثر الصدمة «كان وصولنا إلى مصر، وإقامتنا فيها، سببا في إفاقتنا من أوهامنا...وكم لعبتا الوصف المخادع لمؤلف كتاب «خطابات من مصر» (٣٠). ستقوم الأحداث التي سيشارك فيها «مواريه» إلى النهاية بتدمير الدوريين الخياليين اللذين حلم بهما شأنه في ذلك شأن الآخرين. لن يجد شيئاً مما تمنّاه وحلم به. شعر أنه ضحية خطأ في الفهم، وخداع في الهدف. هذان الدوران اللذان داعبا خيال أفراد الحملة، يسكت عنهما تماماً الخطاب الاستعماري ، لكنه يرسم أفقاً معتماً للتورط الفرنسي في مصر، بما يحول دون القيام بأي عمل سياسي وثقافي ذي قيمة حقيقية، وكل ما يرتسم في الأذهان هو سلسلة الخدع التي يمارسها الجنرالات لكسب ودّ الأهالي الثائرين. بتركيز مواريه على العمليات العسكرية، والتنكيل المتواصل بالمصريين، وشكاوى الجنود الذي وجدوا أنفسهم مرميّين في أرض غريبة وغامضة، لا تطابق المتخيلات السردية الجاهزة، يفتح «مواريه» الأفق على عدم توافّر أي سياق يسمح بالانصراف إلى عمل مفيد للمصريين.

قدمت مذكرات «مواريه» تاريخاً مصاحباً للأحداث، كشفت الجانب الآخر من الحملة، الجانب الذي أخفته الأدبيات الرومانسية والاستشراقية، وطمسه الخطاب الاستعماري لأنه انصرف إلى تضخيم صورة مجموعة من الفتيان المشبعين بقيم الثورة الفرنسية، الحاملين لمشعل الحرية والمساواة والعدالة لكي يبددوا الظلام المخيم في بلاد النيل. تلك الأدبيات مهووسة بأدوار الأبطال، ومتابعة نشواتهم الفردية، وصنع حبكات بطولية رومانسية مجرّدة عن سياقاتها العامة، فيما يجري تجاهل الوقائع الكبرى التي يخوض غمارها القتلة والضحايا معاً. حينما تذكر الحملة الفرنسية على مصر، ينصرف الاهتمام إلى نابوليون. فتلك الحقبة، هي امتحان اختباري ناجح لإمبراطور المستقبل.■

هوامش

١. هنري لورنس، الحملة الفرنسية في مصر:بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة ، ص ٧
٢. م . ن . ص ٦٩٤
٣. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة،ص٣٢
٤. روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، القاهرة،ص١٥
٥. م.ن. ص٢٥
٦. م.ن.٢٧
٧. م.ن.ص٢٧
٨. م.ن.٣٢. والحملة الفرنسية في مصر.ص٣٢ ٩. م.ن.ص٢٨
١١. والحملة الفرنسية في مصر ص٨٥
١٢. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، ص٢٤٤
١٣. لحملة الفرنسية في مصر، هامش ص٦٤ - ٦٥
١٤. المركزية الغربية، للتفصيل ينظر ص١٣-٤٩و ص٢٢٩-٢٧٥
١٥. م.ن.ص ٢٦٦-٢٧٠
١٦. أندريه ريمون، المصريون والفرنسيون في القاهرة: ١٧٩٨-١٨٠١ ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص٩٣و٩٤و٩٥و٩٦
١٧. م.ن.ص٩٧
١٨. م.ن.ص٩٩
١٩. م.ن. ص١٠١
٢٠. م.ن. ص١٢٧
٢١. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت ، ج٢ ص٣١٧و٣١٨
٢٢. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص١٣٧-١٣٨
٢٣. م. ن. ص٣٣٢
٢٤. محمد مصطفى بدوي(محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث. أنظر الترجمة العربية، جده ، ص٥٠
٢٥. جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، ص٤١
٢٦. جوزيف مواريه، مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، ص ٢٠
٢٧. م. ن ٢٦
٢٨. م. ن ٢٥
٢٩. م. ن ٢٨
٣٠. م. ن ٢٥

الخدمة الاجتماعية

والتحديات المعاصرة

فيصل غرايبة *

ربما لا توجد مهنة تثير الجدل حولها مثلما تثيره مهنة الخدمة الاجتماعية، سواء من قبل ممارسيها أو المتعاملين معها، وكذلك لا يوجد تخصص على المستوى الجامعي يتعرض للنقاش حول كيفيته ومراميه مثلما يتعرض تخصص الخدمة الاجتماعية من قبل أساتذته ودارسيه ومن سواهم من الأساتذة والطلبة.

يدور هذا الجدل عن الخدمة الاجتماعية كمهنة حول طبيعة ممارستها وضرورتها في الهيكل الوظيفي للمؤسسات ودورها تجاه الناس والمجتمع ومدى أهمية هذا الدور وجدواه، وما هي الصورة المثلى لهذه الممارسة المهنية، في كل مجتمع وعصر، مثلما أن الخدمة الاجتماعية كتخصص يطرح للنقاش حول أطره ومناهجه وطبيعته النظرية والعملية ويتجاوز النقاش هذه الأمور إلى حد لزوم هذا التخصص وضرورة وجوده في الجامعات أو خارجها أو اعتباره تخصصاً أكاديمياً أم تخصصاً عملياً يمكن أن يكتسب بالممارسة الممزوجة بالرغبة والاستعداد الشخصي.

وحيث إن هذا الموضوع ما يزال يشغل أذهان العاملين في المهنة، فإن ذلك يعني بأنهم ما زالوا يشعرون أن ما خاضوا فيه من قبل من كتابات وتفسيرات ودفاع عن الخدمة الاجتماعية، يفتقر إلى صدى القناعة عند الآخرين، أو إلى حيز التفهم والاستيعاب عند المتعاملين مع هذه المهنة. وكذلك فإن هذا الموضوع يثير التساؤلات عند الآخرين عندما يعبر عن نفسه في ممارسة المتطوعين للخدمة الاجتماعية بالمبادرة الشخصية والمحاولة الذاتية بعيداً عن الأطر النظرية أو القواعد القيمية والتقنية لممارستها، كما يعبر عن نفسه عندما تشاء الرغبة أو الصدفة أن يتولى موظف مهما كان تخصصه الأكاديمي أو تأهله المهني مسؤولية الإشراف الاجتماعي في مؤسسة تهتم بالجانب الاجتماعي للمستفيدين من خدماتها أو المتعاملين معها.

ويضيف واقع الممارسة للخدمة الاجتماعية إلى ذلك، تلك الاختيارات الشخصية والاعتبارات الذاتية التي تلعب دوراً في ممارستها ومزاولتها كمهنة، حيث لم تصل المعرفة الخاصة بهذه الممارسة إلى حيز التنظير العلمي الذي يمكن تجريده وتعميمه، وبما لا

* باحث وأكاديمي في علم الاجتماع - جامعة البحرين.

يسمح ببلورة نظرية للممارسة، وهو ما ترك المجال للاجتهادات الشخصية للممارس، الذي يصعب عليه التقيد بمفاهيم محددة ومصطلحات متفق عليها، الأمر الذي يهيىء ظروفاً تغيب عنها المنهجية العلمية للممارسة، التي توضح الأساليب والأدوات وتعين الممارس على تحقيق هدف مهنته، والمتمثل برفع مستوى الأداء عند الناس، ولذلك وجد الممارس نفسه أمام مخارج غير مقننة تتصل بطبيعة الموقف وسط تفاعلات العناصر التي تمخض عنها ذلك الموقف.

هذه نقطه أولية في محيط العمل بالخدمة الاجتماعية، فإذا ما أثرنا إلى جانبها نقطة أخرى حول النماذج المتاحة للممارسة المهنية للخدمة الاجتماعية، فاننا نكشف عن تعددية غريبة من هذه النماذج،منها ما يسعى إلى إيجاد حل لمشكلة أو إلى موقف قابل للحل، دون الاستغراق في صياغة تشخيص موضوعي للحالة. ومنها ما يستفيد من معطيات التربية التي تقول إن السلوك يكتسب في مراحل عمر الانسان، مما يسهل تعديله أو تغييره باستخدام تقنيات وتعاملات مؤثرة في ذلك، ومنها ما يركز على رغبة الإنسان في العيش، هذه الرغبة الواضحة التي تدفعه إلى الاهتمام بنفسه من حيث النمو والتطور، وعلى هذا الأساس يمكن أن يستخدم الأخصائي الاجتماعي هذه الناحية في مساعدة الأفراد ليواجهوا مشكلاتهم بنجاح.

كما نرى من بين النماذج الحديثة ما يعتمد على التدخل السريع سهولة وعفوية الى الانشغال بالحلول الجزئية المبسترة دون التمعن أو التركيز على أي من البعدين الأفقي الذي يشكل امتداد الفرد مع مجتمعه ببنائه ووظائفه،أو العامودي الذي يرسم صورة الفرد الحالية بماضيه وخبراته السابقة.

ولعل نموذج «جاك روثمان» هو أبرز النماذج التي تتوافق مع الاتجاهات الحديثة للخدمة الاجتماعية والتي تنادي بتدخلها المهني لإتمام التغيير الهادف، المنظم على المستوى المجتمعي، وذلك على ثلاثة محاور الأول هو التنمية المحلية، والثاني هو التخطيط الاجتماعي والثالث هو العمل الاجتماعي.

إذ يركز هذا النموذج في محوره الأول على جهود رفع مستوى الأحوال المعيشية في المجتمع المحلي باستثارة أبنائه، ليفعلوا ذلك بأنفسهم، ومن خلال المنظمات والهيئات القائمة في المجتمع، ويركز النموذج في محوره الثاني على منهجية التخطيط الهادف للوقاية من المشكلات أو العلاج منها، بشكل يكمل جهود المواطنين بجهود الخبراء المتخصصين في مناحي التخطيط المختلفة، حيث يقدم الأخصائي الاجتماعي خبراته في دراسة المجتمع وجمع المعلومات عنه وتحليلها، بما يكفل إعداد خطط مناسبة للتغلب على المشكلات، وتنظيم إشباع الحاجات الانسانية، ويركز هذا النموذج في محوره الثالث على إعادة توزيع الموارد والسلع والخدمات، بصورة عادلة تساوي بين المواطنين، بحيث تؤمن للفئات المحرومة ظروف العيش المناسبة.

إلا أن فكرة «السببية /الوظيفية » رغم ما يطرح من نماذج للتدخل المهني تشكل تحدياً أمام الخدمة الاجتماعية، وهي تحمل في طياتها انشغالاً عما إذا كان على الأخصائيين الاجتماعيين أن يساعدوا الناس المتعاملين معهم على تقبل الأوضاع الاجتماعية والتكيف معها، أم أن عليهم أن يساعدوا هؤلاء الناس في تحدي تلك الاوضاع، وفي أن يحاولوا تغييراً نحو الأفضل، وبذلك يكونون قد ساهموا في تغيير المجتمع ككل.

يمكن القول هنا، إن الخدمة الاجتماعية وبفضل مفكريها وأساتذتها قد بدأت بالتخلي التدريجي، وإن يكن بطيئا، عن ذاك التدخل المهني الذي يركز على «السببية»، مقابل التركيز على «الوظيفية»، والذي يتمثل بالاتجاه نحو التغيير الاجتماعي، وذلك منذ ستينيات القرن العشرين، مع عدم التخلي بصورة كلية عن الإطار التقليدي المركز على السبب. ولكن ما أن هل عقد الثمانينيات من القرن الماضي، حتى طورت المهنة توجهاتها المركزة على التغيير الاجتماعي من خلال السياسات الاجتماعية التي تضعها القيادات السياسية والتشريعية والفكرية في المجتمع الكبير،

وترسم لهذا المجتمع أهدافه الإستراتيجية بعيدة المدى، والتي ينبغي أن يصل اليها في خضم مواجهته للتحديات، وعلى أساس تقني واسع يتجاوز حدود التنمية المحلية.

لقد دافع الموجهون الجدد للخدمة الاجتماعية عن توجههم، على أعتبار أن تطبيق السياسة الاجتماعية لحل المشكلات ومواجهة التحديات يمكن الاخصائيين الاجتماعيين من تناول القضايا الفردية للناس بشكل منظم ومتوافق، يتوازى مع العمل على تنفيذ السياسات والبرامج المجتمعية التي هي في اساسها احتياطي الخدمات والموارد المتوفرة في المجتمع، وذلك لكي يقوموا بتطوير الاجراءات واستراتيجيات التدخل المهني لمصلحة هؤلاء الناس. ونتيجة لهذا التوجه فان الاخصائيين الاجتماعيين الذين ادركوا ابعاد السياسات الاجتماعية قد توفرت لديهم قدرات متميزة لدراسة أثار السياسات الاجتماعية وقياس جدواها واتجازها ونقل الملاحظات عنها لاصحاب القرار.

غير أن حقيقة الاتصال الوثيق بين السياسة الاجتماعية والخدمة الاجتماعية، يشكل تحدياً للشكل التقليدي للخدمة الاجتماعية، وللاطار التقليدي للسياسة الاجتماعية كذلك، إذ أنه أبرز طريقة جديدة للخدمة الاجتماعية تعنى بالبعد الاجتماعي السياسي في حياة الناس والمجتمع، هذه الطريقة التي يعتبرها التقليديون انحرافاً بالاهداف الاساسية للخدمة الاجتماعية تفقد فيه هذه المهنة الكثير من خصائصها التي نمت وتطورت على أساسها.

لقد استند الاتجاه التجديدي إلى النظرية الاجتماعية العامة، سواء كانت تعلي شأن الفرد أم كانت تصهر الفرد في الشأن العام للمجتمع،في إعداد تصوراته عن المستقبل الأفضل للمجتمع والاطار المناسب للتركيبة الاجتماعية فيه... تلك التصورات التي يمكن للمجتمع من خلالها وضع السياسة الاجتماعية المناسبة لبرنامج العمل الاجتماعي وأطر التدخل المهني للخدمة الاجتماعية، تراعى فيها التفاعلات الحادثة داخل المجتمع، وما ينجم عنها من علاقات هادفة، وما ينشأ عنها

من مشكلات مصاحبة، تتمكن السياسة الاجتماعية في ضوئها من نقل الافكار والتطلعات الى واقع ملموس ومواجهة فعلية.

ولكن هل يعنى ذلك أن تتخلى الخدمة الاجتماعية عن دورها على المستوى الفردي، وعن دورها على المستوى الجماعي المحدد، وأن تركز اهتمامها أو تضع جل الاهتمام في العمل على مستوى المجتمعات... لا بل على مستوى المجتمعات الوطنية (أو القومية) ومن خلال مساهمتها في وضع السياسات الاجتماعية كاطار شمولي واحد يضم مختلف المعالجات الاجتماعية لقضايا المجتمع ومشكلاته ؟

لا اعتقد أن الإجابة ستكون بالايجاب على هذا السؤال، كما أن الإجابة لا تدل، وإن كانت بالنفي، على أن الخدمة الاجتماعية ستبقى على منوالها التقليدي.. ولكننا نرى أن الإجابة ستبقي الباب مفتوحاً لمزيد من الاهتمام على المستوى المجتمعي الوطني والمتمثل بوضع السياسات الاجتماعية ورسم الخطط المبنية عليها، وهي المنبثقة أصلاً عن رغبات واحتياجات مواطني المجتمع بشكل حقيقي... أي ليست مفروضة ولا مرتجلة ولا تحلق بالفضاء، بعيداً عن الواقع المعاش والظروف المحيطة، على أن يوازي ذلك معالجة الثغرات داخل بناء المجتمع، والتعامل مع الوظائف المؤداة في المجتمع، وتجاه العائد الاجتماعي فيه سواء كانت المعالجة في نطاق العمل مع الأفراد أو في نطاق العمل مع الجماعات الصغيرة. وهكذا تشكل روافد للهدف الإستراتيجي العام الذي يتمثل بتنمية المسؤولية الاجتماعية وتقوية الأداء الاجتماعي.

وهذا الأمر ليس غريباً على الخدمة الاجتماعية التي تؤكد في قيمها مبدأ التكافل الاجتماعي كصيغة للاعتماد المتبادل بين الناس، وكتعبير فعلي عن ديمقراطية المسؤولية الاجتماعية في المجتمع، هذا التكافل الذي يتشكل من الإيمان بكرامة الانسان وحقه بالعيش الآمن المستقر الذي لا يهدده فيه مهدد ولا

ينغصه عليه أي منغص، وإذا ما ادركنا أن تحقيق أسباب العيش الآمن الهانئ المستقر لن يتم في فراغ، ولن تنجز بالإفراد، فإن الاعتماد المتبادل يصبح ضرورة حتمية لا هرب منها ولا ابتعاد عنها، وهذه هي صيغة المسؤولية الاجتماعية التي تذوب فيها الفردية وتختفي عندها الأنانية، تحت حرارة العمل الجمعي وفي تجلي روح الفريق. ولا يتأتى ذلك إلا بإتاحة الفرص الحقيقية لتحمل المسؤولية والمشاركة مع الآخرين فيها.

أما المجتمع الذي يسعى إلى تحقيق المسؤولية الاجتماعية فهو مطالب بإزالة ما يحول دون الأداء الاجتماعي لأعضائه أو لمواطنيه، وبادءاً ذي بدء من تأكيد قدراتهم الفردية بإشباع احتياجاتهم المختلفة والمتعددة، وإبعادهم عن شبح العوز والحرمان والإهمال، وتبديد مخاوف الظلم والإحباط وحجب الفرص.

إن حس العدالة كأساس للاستقرار واستنبات الاستقرار كشرط للأداء والعطاء والنماء أمور ليست بعيدة عن الإنسان عبر عصوره وفي مختلف مجتمعاته البشرية، وقد عكس كبار المفكرين الاجتماعيين وعلماء الاجتماع هذه المدركات، عندما صور دوركهايم مثلاً المجتمع بمجموعة من المعايير الأخلاقية والقيم التي تربط بين أعضائه، وتحقق التضامن الاجتماعي بينهم، وكشف عن أن مشكلات المجتمع الرأسمالي ليست إقتصادية وإنما أخلاقية أساسا، إذ لايجعل من الفقر مشكلة إلا الوعي بالظلم وعدم العدالة، وهو ما يهز الاستقرار والأمن الإجتماعيين. ولهذا فإن إعادة توزيع الثروة والملكية، أو الأخذ بالاقتصاد منحى أكثر شعبية وأقل احتكارية، لا يحل تلك المشكلة الاجتماعية الأخلاقية، والتي لاتحل إلا بخلق ظروف الوئام الاجتماعي والانسجام الأخلاقي.

كان «ميردال» قد نبه إلى أنه ليس ثمة مشكلة إقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو سكانية، إذ إن هناك مشكلات تتداخل فيها كل تلك الجوانب والأبعاد، كما نبه إلى الصراعات الاقتصادية والتنافس التجاري التي افضت إلى حالة من التسيب والفساد في ظل أصحاب النفوذين الاقتصادي والسياسي.

أما بارسونز فقد جعل من التكيف والتكامل ركنين أساسيين في استمرارية المجتمع ونمائه، إلى جانب تحقيق الأهداف والمحافظة على هويته الذاتية التي تميزه، وكأنه يرسم الدعائم الاقتصادية والسياسية والثقافية للمجتمع، والتي ينبغي الحرص عليها ليستمر وفياً للأجيال المتعاقبة. ومن هذا الباب تكون برامج الخدمات الاجتماعية بما فيها تدخل الخدمة الاجتماعية أنشطة تعمل على تحقيقاً التكيف والتكامل في المجتمع، بما يزيد من التوافق والتضامن بين أعضائه. فإن للتضامن بين المواطنين تعزيزاً للانتماء للوطن والمجتمع، وتحقيقاً للتوازن الذي يحد من الصراع بين الأفراد. أما التكامل في المجتمع فإنه يقلل من التباين والتناقض بين فئات المجتمع وشرائحه.

وإذا كانت فكرة الإصلاح الاجتماعي من أبرز ما طرح حول السياسات الاجتماعية وخاصة من خلال تيتمس رائد الفكر الإصلاحي وراسم السياسات الاجتماعية في بريطانيا، فإن هذه الفكره لم تتدارك حقيقة تجاهلها للسياق البنائي الاجتماعي في تركيزها على معالجة الأوضاع الطافية على السطح بشكل ترميمي غير متعمق، بما لم يوفر فرصة استيعاب الأبعاد والآفاق، راضية بما تحققه من معالجة للمشكلات، ومكتفية بإزالة المعوقات أو تخفيف التوترات والضغوطات التي يتعرض لها المواطن، تصب جهدها على النتائج والغايات دون أي اهتمام بالوسائل والأساليب، وكأنما الغاية عندها تبرر الواسطة.

أما في المجتمع العربي، فإن الجدل الذي يدور حول الخدمة الاجتماعية، فإنه ينسجم مع ذاك الذي يثار في العالم من حولنا، وخاصة من خلال الأبحاث والمؤلفات الغربية الأوروبية منها والأمريكية، ومن خلال كتابات عدة تنادي بتوسيع الاهتمام المهني

للخدمة الاجتماعية بقضايا التنمية على الصعيدين الوطني والمحلي، من مبدأ أن الإنسان هدف التنمية وأداتها، فمن باب أولى أن يكون للخدمة الاجتماعية دور في ترجمة هذا الشعار إلى واقع ملموس، بحيث تضمن أن تكون أهداف الخطط التنموية لخير الإنسان وسعادته، وأن تقابل حاجاته وطموحاته وتهيئته لمواكبة العصر واللحاق بأسباب الحضاره الحديثة، وتضمن أن يكون هذا الإنسان صاحب الفعل التنموي الذي يمتلك الخبرات والقدرات المناسبة لتحقيق الأهداف ويتمتع بمزايا المواطنة المخلصة لبلده والانتماء الصادق لأمته والوفاء لمستقبلها،مقابل تقليص الإهتمام بالحالات الفردية، بحصرها في الجهود التربوية للمؤسسات الاجتماعية والتربوية، التي تسعى إلى الوقاية من الانحراف أو إلى معالجة ظروف سوء التكيف والعجز في الأداء، ويدعم المنادون بالتوجه التنموي للخدمة الاجتماعية قناعاتهم بالفكرة التي تقول بأن تعلم الإنسان صيد السمك خير من ألف مرة من أن تقدم سمكة واحدة لوجبة واحدة، وتترك مستقبله لفرص سانحة قادمة.

وثمة جدل من نوع آخر يدور في المؤتمرات والمؤلفات العربية التي تناقش أوضاع الخدمة الاجتماعية في المجتمع العربي، يطرح أفكاراً حول تأصيل الخدمة الاجتماعية وتوطينها سواء في الإطار القومي أو في الإطار الإسلامي، وهي التي انقسمت (أي هذه الأفكار) بين محاولة وضع المعطيات العالمية للخدمة الاجتماعية في إطارها القومي بما يتناسب مع الواقع الاجتماعي والثقافي العربي، ويكون جهدنا فيه أقلمة أو توطيناً، وبين التخلي عن تلك المعطيات التي أتتنا بها الأفكار الأكاديمية الغربية، ونستنبط من معطيات عقيدتنا الدينية ما يفيدنا في تحقيق أسلمة الخدمة الاجتماعية، لا سيما وإن الإسلام قد دخل ميدان الرعاية الاجتماعية من أوسع الأبواب، في خضم نشر مبادىء العدل والمساواة وكرامة الإنسان.

ومهما يكن من أمر،فإن في الإطار النظري العالمي للخدمة الاجتماعية ما يفيد جميع الممارسين لهذه المهنة والمتخصصين في مختلف المجتمعات، فهي قد قامت على أسس علمية موضوعية، لم تنسَ أن تضع باعتبارها الفروق الفردية والاختلافات الثقافية والظروف المجتمعية، ولم تهمل مطالبتها للقائمين بها أن يدركوا حقيقة المجتمع الذي يعملون فيه، وطبيعة الناس الذين يتعاملون معهم، لأن الخدمة الاجتماعية لا تستطيع أن تتنكر لإرثها العلمي العالمي وإنجازاتها الفكرية على امتداد الزمان والمكان في العالم الإنساني، الذي تصبح فيه الأفكار والمنجزات الثقافية والحضارية ملكاً للإنسان في كل مكان من أجل حياته ومستقبله. مثلما إنها (أي الخدمة الاجتماعية) لا تتوقف على مستوى التنظير باعتبارها مهنة تسعى إلى إحداث التغيير المنشود في حياة المجتمع من أجل سعادة أعضائه، وسلامة أوضاعهم، وضمان مستقبلهم، وهي تنقل لممارسيها مجموعةً من القيم الإنسانية والمثل الأخلاقية التي تؤكد حق الإنسان وواجبه في بناء مستقبله بالجهد الجماعي المشترك وبالاعتماد الجماعي على الذات.■

المراجع

خاطر، أحمد، تنمية المجتمع المحلي: الاتجاهات المعاصرة، الإسكندرية المكتب الجامعي ٢٠٠٠م.

خاطر، أحمد مصطفى، الخدمة الاجتماعية: نظرة تاريخية - منهاج الممارسة، الاسكندرية، المكتب الجامعي.

عفيفي، عبد الخالق محمد، مقدمة في الرعاية الاجتماعية المعاصرة، القاهرة، مكتب عين شمس،١٩٩٩م.

Landis, Judson R. : Sociology - Concepts and Characteristics Tenth Edition, wadsworth publishing Company, Belmont, CA 1997.

Sanders, Daniel S. Editor, The Developmental Perspective in Social Work, University of Hawaii 1982.

مقابلة مع الكاتب

خوليو كورتاثر

إيفلين بيكون جارفيلد *

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام **

إيفلين جارفيلد: دعنا نبدأ ببعض الأسئلة العامة. كيف يمكن لك أن تشير إلى كتابتك ضمن سياق الجيل الأدبي في الأرجنتين وفي أمريكا اللاتينية؟

خوليو كورتاثر: السؤال غامض بعض الشيء لأن هناك طرائق عديدة للانتماء فيما يتعلق بالأجيال. أعتقد أنك تشيرين إلى جيل أدبي بعينه. دعينا ننحي أمريكا اللاتينية جانبًا نظرًا لأن البانوراما الأرجنتينية معقدة بما يكفي. لكي تفهمي الأجيال ينبغي عليك أن تبعدي نفسك زمنيًا لأنه مادمت تعيشين ذلك السياق الجيلي، فإنك لن تدركيه. أقصد أنني عندما بدأت الكتابة، أو حتى النشر في ١٩٥٠، لم أكن مدركًا لأي سياق جيلي. كنت قادرًا على تبين بعض مراكز القوى، كتاب أعجبت بهم في الأرجنتين وآخرين لم أعجب بهم، لكنني الآن، بعد خمسة وعشرين عاماً، أعتقد أنني سأكون قادرًا على قول بعض الكلمات العقلانية عن «هذا الجيل». الشطر الأول من عملي محدد ضمن خطوط فكرة محددة جدًا، القصة القصيرة، «بيستياري» على سبيل المثال. من المنطقي تخيل تصور أنه في الخمسينات كنت ميالاً إلى غالبية الكتاب المثقفين وذوي الذوق الرفيع، وإلى حد ما بعض المتأثرين بالآداب الأجنبية والأوربية، قبل أي شيء الإنجليزية والفرنسية. من الضروري أن نشير إلى بورخس، على الفور. لأنه من حسن حظي، أن تأثري به لم يكن على مستوى الموضوع (التيمة) أو التكنيك، لكنه بالأحرى كان تأثرًا أخلاقيًا. علمني بورخس أنا والآخرون أن نكون دقيقين جدًا صارمين، وعنيدين غير متهاونين في كتابتنا، ننشر فقط ما هو أدب بارع ومنجز على نحو رائع. من المهم الإشارة إلى هذا لأنه، في تلك الفترة، كانت الموضوعات الأدبية في الأرجنتين مهملة جدًا وغير مصقولة. كان هناك قليل من الالتزام، وقليل من النقد الذاتي. شخص ما كنموذج غير عادي مثل «روبيرتو أرلت»، على العكس من بورخس على المستويات كافة، لم يكن لديه نقد ذاتي على الإطلاق. قد يكون هذا أفضل، فربما كان النقد الذاتي سيجعل كتابته عقيمة. لغته كانت غير مُعتنى بها، مليئة بالأخطاء الأسلوبية، وضعيفة. لكن كانت فيها قوة إبداعية هائلة. لدى بورخس طاقة إبداعية أقل على هذا المستوى، لكنه يعادل ذلك بجودة الانعكاس الفكري والتجويد الذي كان بالنسبة لي أمرا لا ينسى. لذلك ملت تلقائياً نحو نزعة التفكير العقلاني المفرطة في الأرجنتين. لكنه كان ميلاً يجمع بين موقفين متناقضين كلية لأنني في ذلك الوقت كنت قد اكتشفت الكاتبين الشعبيين، «هوراشيو كويروخا» و«روبيرتو أرلت». أنت تعرفين الانقسام بين مجموعة فلوريدا ومجموعة بويدو. اكتشفت هؤلاء أيضًا في بويدو. وما أسميته «قوة»، منذ لحظة، ترك انطباعه بشدة في عقليتي. لذا، على سبيل المثال، فإن جانب حياة المدينة بأكمله في «بورتينو» في مجموعتي

* كاتبة ومترجمة متخصصة في ترجمة الأدب الأمريكي اللاتيني.

** كاتب ومترجم من مصر.

القصصية «كتاب الحيوان»، أنا مدين فيه – ليس كتأثير مباشر لكن بالأحرى كموضوعات (تيمات) غنية ثرية – إلى روبيرتو أرلت. حيث رغم كل الذي قيل عن بوينس أيرس بورخس – بوينس أيرس الغرائبية، المخترعة – فإن بوينس أيرس هذه موجودة بالفعل لكنها بعيدة كل البعد عن كل حقيقة هذه المدينة. لاحظ أرلت الأشياء من جذورها فيما يتعلق بالثقافة، والأمور الحيوية والدوافع الشخصية، ورأى بوينس أيرس التي يمكنه العيش فيها والتنزه عبرها، والحب والمعاناة فيها، في حين رآها بورخس أقدارًا أسطورية، أم ميتافيزيقية وسرمدية. وعليه ترين، مكاني في هذا الجيل – الذي لا أنتمي إليه لكن للسابق عليه – في نفس الوقت يحقق نوعًا من قواعد الطاعة الأخلاقية والسلوكية لدرس بورخس العظيم، وأيضًا الطاعة الأرضية، الحسية، الشهوانية، إذا كنت توافقين، لروبيرتو أرلت. هناك أمثلة عديدة بالطبع، لكن هذا المثال يكفي لإعطائك فكرة عما أعنيه. سلك آخرون في جيلي مسارات مشابهة أحيانًا، لكنني أعرف أنه ليس هناك أحد آخر جمع بين هذين القطبين في آن واحد. كان هناك بورخسيون» اثنون أنتجوا أدبًا منتحلاً أو محاكيًا.

وأسوأ ما يمكن لأي واحد، فيما يتعلق ببورخس، أن يحاول القيام بتقليده، لأن هذا سيكون مثل محاولة تقليد شكسبير. في الأرجنتين، أولئك الذين حاولوا تقليد بورخس، عن طريق تأليف كتب ممتلئة بالمتاهات والمرايا والناس الذين يحلمون بأن الآخرين يحلمون بهم – أنت تعلمين كل التيمات البورخسية هذه – على حد علمي، لم ينتجوا شيئًا ذا قيمة. على صعيد آخر، هؤلاء الذين مالوا تجاه الطرق الأكثر شعبية، نحو الأرجنتينيين الأقل شهرة، مثل أرلت وكويروخا، هؤلاء، حقق العديد منهم أعمالاً غير عادية ورائعة. سأذكر حالة «خوان كارلوس أونيتي». إنه ليس أرجنتينيًا، لكننا لا نقيم فارقًا بين الأورجوانيين والأرجنتينيين فيما يتعلق بالأدب. كان كويروخا أرجوانيًا أيضًا. رجل مثل أونيتي، الذي كان تأثره المبكر بوليام فوكنر بالغًا، لكنه في نفس الوقت، كان على صلة مباشرة بنبض الشوارع، وبالناس، برجال ونساء أورجواي، كانت عنده شخصيته المستقلة المتفردة، في رأيي، وهي التي جعلت منه واحدًا من أكبر روائيي أمريكا اللاتينية. أونيتي أقدم قليلاً لكننا يمكن أن يندرج في نفس الجيل الخاص بهؤلاء الذين نحو منحى واقعيًا وأبدعوا أعمالاً أكثر أهمية من هؤلاء الذين بحثوا بمعنى الكلمة عن الجانب الفكري والغرائبي المحض في أساطير بورخس. أنهيت بشكل لا شعوري التباعد بين الجانبين، لأنك إذا تأملت القصص القصيرة في «كتاب الحيوان» ستجدين أن ما جذب اهتمام كثير من النقاد، وهو ما يعرفه الجميع الآن، أن قصصي في وقت واحد؛ واقعية جدًا وغرائبية جدًا. والغرائبي هو وليد موقف واقعي جدًا، يومي، حادث روتيني يحدث للناس كافة. ليست عندي شخصيات غير عادية مثل شخصيات بورخس الدانمركية أو السويدية أو الجوشية (رعاة البقر). لا، شخصياتي هي الأطفال، والشبان، والناس العاديين؛ لكن العنصر الغرائبي يظهر فجأة. كان هذا الأمر برمته أمر لا شعوريًا بالنسبة لي. احتجت لقراءة دراسات نقدية عديدة لأدرك هذا. حقيقة، لم أكن أعرف أبدًا أي شيء عن نفسي، ملاحظاتك النقدية من ضمن الملاحظات التي جعلتني أرى أشياء، استوعبتها فيما بعد. سأقول لك شيئًا ما، «يا إيفي». لا أعتقد أنني كتبت من قبل أي شيء فكري. بعض الأعمال قد تكون سلكت بدرجة ما هذا الاتجاه؛ على سبيل المثال، «لعبة الحجلة» التي نبعت من وقائع ملموسة وشخصيات بدأت في التحدث، ومن ثمَّ يشرعون في التنظير. حسنًا، أنا وأنت يمكننا التنظير الآن أيضًا إن أحببنا، لكنه سيظل دائمًا على مستوى ثانوي. أنا لم أولد للتنظير.

إيفلين جارفيلد: من قبل، ذكرت كيف تكتب القصة القصيرة، كما لو أنك تقوم بعملية تطهير، تطرد الأرواح الشريرة. أيضًا قلت أنك تتعامل مع الكتابة باعتبارك وسيطًا أو ناقلاً. لكن يمكن لكثير من الناس تجربة مثل هذه الأحاسيس بدون كتابة مجموعات قصصية مثل «بلوأب – الانفجار» أو «الطريق الجنوبي السريع» أو «كل النيران النار».

خوليو كوتاثر: هذا هو الفارق الكبير بين الإبداع الأدبي والنقد الأدبي. عندما كنت صغيرًا احترمت النقاد لكن لم يكن عندي رأي جيد فيهم. بدوا لي ضروريين، لكن بالنسبة لي كان العمل الإبداعي وحده المستحوذ على اهتمامي. لكنني تغيرت كثيرًا منذ ذلك الوقت، بسبب بعض النقاد الذين درسوا كتبي، فقد بينوا لي كم كنت أجهل إلى حد كبير الكثير عن نفسي وعملي. أحيانًا، يطلق على النقد نوعًا من الإبداع اللاحق أو المستوى الثاني. بمعنى، أن مؤلف القصة القصيرة يكتب من لا شيء بينما يبدأ الناقد من عمل منته بالفعل. لكن هذا أيضًا عمل إبداعي لأن الناقد لديه ذخيرة قدرات عقلية وحدسية لا نمتلكها نحن المؤلفين. هذا نوع من تقسيم العمل. يقضي الناقد وقته يتفجع ويندب أنه لم يكن خلاقًا ومبتكرًا. تشكَّى «برونو» إنه لم يكن «جوني» ، لكن إن جاز لي الحديث الآن بلسان «جوني» ، فإنه سيشكو كذلك من كونه ليس برونو بدرجة معينة. أنا، عن نفسي، أريد أن أكون نوعًا مركبًا من الاثنين، حتى ولو ليوم، يوم واحد في حياتي، مبدع وناقد. عندما أقول «مبدع»، تكون الكلمة مصحوبة دائمًا ببعض الحرج لأنها كلمة محملة بمغزى رومانسي بعض الشيء من القرن التاسع عشر، يعني، أن المبدع نسخة مصغرة من الإله. لم أعد أؤمن بهذا الآن. الإبداع هو عمل كغيره من الأعمال الكثيرة. ليس هناك مقياس للقيم التي تضع المبدع فوق الناقد. الناقد العظيم والمؤلف العظيم كلاهما بالتأكيد في نفس المكانة وعلى نفس القدر.

إيفلين جارفيلد: في روايتيك «كرونوبيوس وفاموس» و«الحجلة» ، تأخذ في تغيير أو تبديل الواقع، في البحث عن الأصالة في الحياة والأدب، مع التوظيف الجيد للدعابة والتفاؤل.

خوليو كورتاثر: فيما يتعلق بكتبي، تغيير الواقع هو رغبة، أمل. لكن تجدر الإشارة إلى أن كتبي لم تكتب لا عن خبرة سابقة ولا تم تخيلها تحت ستار تغيير الواقع. هناك أناس يكتبون كمساهمة في تعديل الواقع. أعرف أن تعديل الواقع أمر لانهاية لبطئه وصعوبته. لا تشتغل على ذلك المستوى من الوعي. يطور الفيلسوف نسقًا فلسفيًا مقتنعًا أنه سيعدِّل الواقع لافتراضه أن النسق على صواب. يبرهن عالم الاجتماع نظريته. يتظاهر السياسي أيضًا بتغيير العالم. أما حالتي فهي أكثر تواضعًا بكثير. دعينا نقول أن «أوليفييرا» هو الذي يتحدث: دعينا نعود لإحدى التيمات الثابتة في «الحجلة» . أنا مقتنع بشدة، كل يوم أكثر مما سبقه، أننا سلكنا الطريق الخطأ. أي أن البشرية أخذت المسار الخطأ. أتحدث، قبل أي شيء، عن الغرب، الإنسان الغربي لأنني أعرف القليل عن الشرق. لقد سلكنا تاريخيًا الطريق الخطأ الذي قادنا مباشرة إلى كارثة واضحة محددة لا جدال فيها هي، الإبادة بأي وسيلة من الوسائل – الحرب، تلوث الهواء، التلوثات الأخرى، الإعياء، الانتحار الكوني بصفة عامة، أي شيء يحلو لك. في «الحجلة»، قبل أي شيء، هناك ذلك الشعور المستمر بالتواجد في عالم ليس من المفترض أن يكون كما هو عليه. هنا دعيني أسجل تصريحًا اعتراضيًا مهمًا.

هناك نقاد اعتقدوا أن «الحجلة» كتاب متشائم جدًا من زاوية أنه يرثي فقط الأوضاع العامة المتدهورة كلها. أعتقد أنه كتاب متفائل إلى أبعد حد لأن «اوليفييرا» ، بالرغم من طبيعته المشاكسة، كما نقول نحن الأرجنتينيين، ونوبات غضبه، وتوسطه العقلي، وعجزه عن بلوغ أو تخطي حدود معينة، إنه رجل يضرب رأسه في الحائط، حائط الحب، والحياة اليومية، والنظم الفلسفية، والسياسية. يضرب رأسه ضد كل هذا لأنه متفائل أساسًا، ولأنه يعتقد أنه يومًا ما، ليس بالنسبة له لكن فيما يتعلق بالآخرين، سيسقط ذلك الحائط الذي يضربه برأسه وعلى الجانب الآخر ستكون هناك مستوطنة تحقيق الرغبة، الألفة، تواجد الإنسان المخلص، البشرية التي حَلم بها لكنها لم تكن واقعًا بعد حتى تلك اللحظة. كتبت «الحجلة» قبل موقفي السياسي والأيديولوجي، قبل رحلتي الأولى إلى كوبا. أدركت بعد سنوات عديدة أن «اوليفييرا» نادر مثل «لينين» ، ولا يؤخذ هذا كحجة مطلقة. إنه تشابه جزئي على مستوى العقل لأن كليهما متفائل، كل بطريقته الخاصة. لم يكن من الممكن

للينين أن يحارب هكذا إن لم يكن مؤمنًا بالإنسان. على الفرد أن يؤمن بالإنسان. في أعماقه كان لينين متفائلاً بشدة، تروتسكي نفس الشيء. فقط ستالين كان متشائمًا، لينين وتروتسكي متفائلين. وأوليفييرا في طريقه الصغير المتوسط متفائل أيضًا. لأن البديل هو إطلاقه النار على نفسه أو ببساطة الاستمرار في العيش وقبول كل شيء جيد في الحياة. لدى العالم الغربي أشياء عديدة جيدة. لذا كانت الفكرة العامة في «الحجلة» هي إدراك الإخفاق والفشل والأمل في تحقيق النصر. الكتاب لا يقترح أية حلول، إنه ببساطة يحصر ويحدد نفسه ليوضح أو يبين الطرق الممكنة لتقويض السور ولرؤية ما على الجانب الآخر.

إيفلين جارفيلد: قلت أنه في «الحجلة» ليست هناك نظرية أو فلسفة تحاول تغيير الواقع؛ مع ذلك، إحدى الطرق لعمل هذا ليست بتوظيف الفلسفة لكن عن طريق خبرة الرجل المتألم الذي لا يقبل الواقع كما هو. ذلك يخدم أكثر بكثير كنموذج للشباب عن كتاب في الفلسفة.

خوليو كورتاثر: سأقول لك شيئًا قلته بالفعل للآخرين. عندما كتبت «الحجلة» اعتقدت أنني كتبت كتابًا مدرسيًا لأناس من سني، من جيلي. وعندما نُشر الكتاب في بوينس أيرس وقرئ في أمريكا اللاتينية، فوجئت بخطابات، مئات الخطابات تلقيتها، وفي كل مئة منها كانت نسبة ٩٨ من الشباب، بل حتى من المراهقين في بعض الحالات، رغم أنهم لم يفهموا الكتاب بالكامل. على أية حال، كانت ردود أفعالهم إزاء الكتاب غير متخيلة بالمرة بالنسبة لي عندما كتبته. كانت المفاجأة الكبيرة من الناس الذين في مثل سني، المجايلين لي، لم يفهموا أي شيء، وكان النقد الأول للحجلة، ساخطًا مستاءً.

إيفلين جارفيلد: لم يفهموا «كرونوبيوس» أيضًا.

خوليو كورتاثر: بالطبع، ليسوا كلهم. لكن الحجلة تعني الكثير بالنسبة لي، على» اوية معينة، بالنسبة إلى كرونوبيوس. كرونوبيوس لعبة عظيمة بالنسبة لي، متعتي. الحجلة، ليست كذلك؛ كانت نوعًا من الالتزام الميتافيزيقي، نوعًا من امتحان شخصي دقيق، علاوة على ذلك. ثم اكتشفت أن الحجلة كانت موجهة للشباب وليست لأناس في سني. لم يكن ممكنًا تخيل هذا أبدًا عندما كتبتها. لماذا؟ لماذا كان الشباب هم الذين اكتشفوا ذلك الذي أبهرهم، والذي ترك أثرًا فيهم ؟ أعتقد لأنه ليس هناك درس في الحجلة. الشباب لا يحبون أن يُلقنوا دروساً. هناك نوع معين من البالغين يقبل هذا الأسلوب، أما الصغار فلا. فيها وجدوا أسئلتهم الخاصة، العذاب اليومي للمراهقة وبكورة الشباب، حقيقة أنهم لا يشعرون بالراحة في العالم الذي يعيشون فيه، عالم آبائهم. والملاحظ، أنه عندما نشرت الحجلة، لم يكن هناك هيبيز بعد، ولا «شباب غاضب». في ذلك الوقت ظهر كتاب «أوزبورن١». لكن كان هناك أبناء الجيل الذين أخذوا في التطلع إلى آبائهم ومخاطبتهم قائلين، «أنتم لستم على صواب. أنتم لا تمنحوننا ما نريد. أنتم تُوَرِّثوننا ميراثًا لا نقبله تركة لا نرضى بها».

لم تمتلك الحجلة سوى مستودع من الأسئلة، والقضايا، والعذاب مما كان الشباب يشعرون به ولم يكن متبلورًا أو منسقًا في الحجلة التي لم يتم تجهيزها فكريًا للكتابة عنهم أو التفكير فيهم، وجدوها الكتاب الذي احتوى عليهم وعلى كل هذه الأمور معًا. احتوت الحجلة على ذلك العالم الكامل من الاستياء، ومن البحث عن «مستوطنات الرغبة» ، لاستخدام استعارة أوليفييرا. ذلك يوضح كيف كان الكتاب هامًا للشباب أكثر منه للكبار.

إيفيلين جارفيلد: إنه لهذا السبب بالتحديد يعتبر هذا الكتاب بمثابة «رفيق سفر» ، روح جامعة. لهذا يبدو الكتاب مصدر تفاؤل مبشر جدًا من وجهة نظري.

خوليو كورتاثر: بالطبع، أنا أيضًا أشعر بالشعور نفسه، على الرغم من أن وجود هؤلاء الذين يرون الجوانب السلبية فيه. إن أوليفييرا سلبي جدًا، لكنه كذلك لأنه في أعماقه يبحث عن المستوطنة.

إيفيلين جارفيلد: الكتاب ليس سلبيًا. مستحيل أن يقوى أوليفييرا على القفز من النافذة نحو لوحة الحجلة.

خوليو كورتاثر: إنه لم يقفز. لا، لا. أنا متأكد من

هذا.

إيفيلين جارفيلد: أنا،أيضًا متأكدة.

خوليو كورتاثر: بالطبع، هذا مؤكد تمامًا.

إيفلين جارفيلد: أعرف هذا، كيف يمكن لأحد أن يقول أن هذا الكتاب تشاؤمي؟

خوليوكورتاثر: لكن هناك نقادًا قالوا أن الكتاب «ينتهي أخيرًا بانتحار البطل» . أوليفييرا لم ينتحر.

إيفيلين جارفيلد: إنه غير قادر على فعل هذا، وهو قادر على مواصلة العيش.

خوليو كوتاثر: إنه ينتهي إلى اكتشاف إلى مدى يحبه المسافر الرحالة و«تاليتا» . لا يمكنه أن يقتل نفسه بعد ذلك. كان ينتظر المسافر لأنه اعتقد أن المسافر كان قادمًا لقتله. لكن المحادثة معه أثبتت أن الأمر ليس كذلك. بالإضافة إلى أن، «تاليتا» كانت في الطابق الأرضي، وأن الأعداء هم الأغبياء الآخرون مثل مدير المستشفى. لم يقفز أوليفيرا، لقد بقى في النافذة فقط يفكر في أن كل الذي يتبقى هو القفز، لكنني أعرف أنه لا يفعل هذا. ولم يمكنني قوله، يا إيفي.

إيفيلين جارفيلد: لا، إذا قيل فسوف يعني أنك ستدمر الكتاب.

خوليو كورتاثر: يدمر كل شيء. قول أنه لم يقتل نفسه هو تدمير الكتاب. الفكرة أنك أنت أو أي قارئ آخر من يجب أن يقرر. لذا أنت تقررين، مثلي، أن أوليفييرا لم ينتحر. لكن هناك قراء قرروا أنه انتحر. حسنًا، هذا أمر سيئ جدًا بالنسبة لهم. القارئ هو شريك في الوقائع، وعليه أن يقرر. بالطبع، إنه كتاب متفائل جدًا. نعم. إنه متفائل مثل رواية «كتاب مانويل» ولكن على مستوى محدود جدًا أكثر تاريخية، مما سمح لي بوقفة اعتراضيه. كتبت «كتاب مانويل» ، كما يقولون بالإنجليزية، «ضد الزمن» ، كانت هناك مشكلة واقع المحاربة والتعاون فيما يتعلق بصراع السجناء السياسيين وعمليات التعذيب في الأرجنتين. وعليه كان عليَّ إنهاء الكتاب في لحظة معينة. لذا جاء الجزء الثاني بأكمله بعيدًا عما كنت سأكتبه لو توافرت عليه فترة سنتين أو ثلاث سنوات. مثلما كان الأمر مع الحجلة. كان عليَّ إكماله بسرعة وأنا أعرف جيدًا أي الأجزاء التي لم يتم إتقانها بشكل جيد. هل تفهمين؟ ذلك قد يساهم في توضيح حقيقة أن بعض قرارات «أندرين» الأخيرة لم تكن واضحة. نجد فيها اعتمادًا على حدس القارئ.

إيفيلين جارفيلد: يمكن أن نرى بوضوح ما أعددت له قصدت إليه. إنه كتاب به كثير من الالتزام السياسي.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: الواحد يرى ذلك على الفور، لكن لأنني تحت تأثير كتبك الأخرى، لم أعد أستطيع رؤية كيف تقدر بهذه السهولة على الانتقال من عالم البورجوازية إلى شيء آخر مختلف كلية. و«أندريس» فعل هذا، أيضًا «أنت - تعرف كيف» وماركوس شخصية واحدة بمفردها مع أندريس في أشكال متنوعة، «لونستين» أيضًا، وأنت أيضًا، كواحد من تلك الدمى المقطعة الأوصال. ذراع هنا، آخر هناك ...

خوليو كوتاثر: جيد جدًا، هذا هو بالضبط.

إيفيلين جارفيلد: لا يمكنني رؤيتك وحدك في بعدك السياسي فقط.

خوليو كورتاثر: لا، أنا أيضًا لا أرى نفسي هكذا.

إيفيلين جارفيلد: لهذا قلت لك أن شخصًا ما يمكن أن يقرأ الكتاب ويقول إنه كتاب دعائي (بروباجاندا) . وهو بعيد عن كونه كذلك.

خوليو كوتاثر: نعم، أنا سعيد أنك رأيت هذا. كنت أعرف أنك ستدركين هذا. اسمعي، في نهاية الكتاب، حقيقة أنني جمعت الوثائق في عمودين، التعذيب في الأرجنتين والتعذيب في فيتنام، هذا متعمد. لكن ليس للأسباب التي يتصورها بعض الناس. فهو من ناحية، بالطبع، موقف إنسان يساري من أمريكا اللاتينية ضد نظام أمريكا الشمالية. لا شك في ذلك. لكن، هذا ليس كل شيء. لقد قدمته بهذه الطريقة لأن أمريكيين لاتينيين بعينهم يخطئون في تمامًا في اعتقادهم أن كل ما هو أمريكي لاتيني هو جيد من البداية كمسلمة، وأن كل هو أمريكي شمالي هو سيئ. في ظروف معينة، تكرر الآليات نفسها بشكل عنيد وبلا هوادة. في أمريكا اللاتينية، القائمون

بالتعذيب هم أعدائي، أعداؤنا، لكنهم أرجنتينيون، بوليفيون، برازيليون، أناس من أمريكا اللاتينية. كونك أمريكي لاتيني لا يعطيك صك الجودة أو شهادة بأنك من أهل الخير. البعض جيد والآخرون سيئون، جماعة هنا وجماعة هناك. لذلك فإن العمودين لا يظهران فقط أن السفاحين في أمريكا اللاتينية مثلهم مثل هؤلاء الذين في البنتاجون، لكنهما يظهران شيئًا ما أكثر عمقًا عن الجنس البشري.

إيفيلين جارفيلد: المشهد الأخير في هذه الرواية مؤثر جدًا، عندما يقوم لونستين بتنظيف الجثة. أسأل نفسي كم من المعاني المختلفة يمكن أن يحملها هذا المشهد. لأنك فيما يبدو لم تنه عمل أبدًا بموقف ملموس يمكن للقارئ أن يمسك به في سهولة.

خوليو كوتاثر: أنت على صواب تمامًا، سأقول لك شيئًا آخر آمل ألا يصدمك. لا أعرف ما إن كنت متأكدة من هوية تلك الشخصية التي ماتت. أنا أيضًا مثلك. النهاية مفتوحة جدًا على احتمالات مختلفة حيث يمكن أن يكون ماركوس، ربما أنه ماركوس، لكن أيضًا ربما يكون «أنت – تعرف – من» .

إيفيلين جارفيلد: أو أحد ضحايا التعذيب.

خوليو كوتاثر: أيضًا، رغم أنه من المستبعد من وجهة النظر العملية أن يرسلوا جثة خضعت للتعذيب إلى المشرحة.

إيفيلين جارفيلد: لكن المشهد يجيء بعد سرد الحوادث ويترك فيك انطباعاً وأحاسيس ضحية التعذيب. اعتقد «ماركوس»، أو «أنت – تعرف – من»، الجثث المعذبة ورمزيًا حياة البرجوازية، لكن حتى «أندريه» لن يترك أبدًا كل هذا وراءه.

خوليو كورتاثر: أسعدني كل ما قلتيه وهو يمدني بالعزاء عن تركي النهاية مفتوحة. عثورك على العديد من الخيارات المتاحة هو بالضبط ما أردته أنا من القارئ. ربما سيرى كل واحد في هذه الجثث شخصًا آخر كنوع من الرمز أو التركيب. كتبت الصفحة الأخيرة هذه على عجل. في نهايات كتبي هناك دائمًا إيقاع العذاب الذي يجبرني على التعجيل بالانتهاء تحت تهديد كارثة مباغتة مدمرة متوقعة. كتبت هذه الصفحة بتهور. أعرف غريزيًا عندما أنتهي. بعد عدة ساعات، عندما قرأت الجزء الخاص بالجثة في المشرحة، كان هناك مرجعان جعلاني أفكر في كل ما لم آخذه في الاعتبار عندما كنت أكتب هذا الجزء، ولا فكرت فيه أنت أيضًا.: صورة «تشي جيفارا» التي تم نشرها عالميًا. الرأس المشرئبة قليلاً، العينان ليستا مغلقتين تمامًا، وهنا بصيص من الضوء. قال له «لونشتاين» ، أنظر إليَّ كما تحب، لا يهم. هناك شيء ما في وصف ذلك الرجل الميت الذي هو أيضًا «تشي– رفيق سلاح». إذن أنا أضفت خيارًا آخر لكل الآخرين. لكنه لم يكن متعمدًا لأن هذا سيكون رخيصًا وفقيرًا جدًا.

إيفيلين جارفيلد: بعكس تجربة بعض الروائيين، تبدو الصفحات النهائية من الرواية ليست صعبة على الكاتب من حيث الكتابة.

خوليو كورتاثر: فقط البداية هي الصعبة بالنسبة لي، صعبة جدًا. الدليل على هذا أن بعض كتبي لم تبدأ فعلاً من حيث انتهت إليه بالنسبة للقارئ. الحجلة، على سبيل المثال، بدأت من منتصفها. الفصل الأول الذي كتبته كان عن «تاليتا» ، عاليًا فوق الألواح. لم يكن لديَّ أدنى فكرة عما سأكتبه قبل أو بعد هذا المقطع. بداية الكتابة دائمًا صعبة جدًا بالنسبة لي. على سبيل المثال، بدأت رواية «٦٢/ نموذج تسليح» ثلاث مرات. كانت أصعب كتاب بالنسبة لي من حيث الكتابة لأن قواعد اللعبة كانت قاسية صارمة وأردت احترامها. لم أتمتع بحرية كبيرة في هذا الكتاب. كان عندي نوع آخر من الحرية التي ظهرت فيما بعد، لكن ليس في البداية. كان عليَّ أن أذكر ما حدث مع «المطارد» . إنها لمعجزة أن كتبت هذه القصة. كان من الممكن منطقيًا أن تضيع في النهاية إلى الأبد. سأحكي لك القصة. في باريس، عندما قرأت خبر موت «تشارلي باركر» ، اكتشفت أنه كان الشخصية التي كنت أبحث عنها. كنت قد فكرت في رسام، كاتب، لكن هذا لم يكن ملائمًا لأنني أردت أن تكون شخصية المطارد محدودة الذكاء جدًا، مثل أوليفييرا نوعًا ما، هذا رجل متوسط، بل أقل من العادي أو بلا مميزات،

لكن في أعماقه ليس بعادي لأنه يمتلك نوعًا من العظمة الشخصية أو العبقرية. شخصية فكرية تبدأ سريعًا في التفكير بألمعية، مثل شخصية توماس مان. عندما مات تشارلز باركر، أدركت (أعرف جوانب كثيرة عن حياته) أنه كانت له شخصيتي، رجل ذو قدرة عقلية محدودة لكن مع خاصية معينة في شيء ما، في هذه الحالة، كانت الموسيقا. اخترعت بحثه الميتافيزيقي. وعليه جلست إلى الآلة الكاتبة لكي أكتب وأنهيت الجزء الكبير الذي يبدأ عندما يذهب «برونو» في إحدى الليالي إلى الفندق للتحدث مع» جوني». ثم اعترتني بلادة ذهنية. لم أدر ماذا أفعل. لذلك بقيت تلك الخمس عشرة صفحة أو العشرون هذه مهملة أو مدفونة بعيدًا في الدرج لأشهر عديدة. ذهبت إلى جنيف للعمل في الأمم المتحدة، وكانت هذه الصفحات من بين الأوراق التي أخذتها معي. كنت وحدي تمامًا في بانسيون في يوم من أيام الآحاد، ضجرًا، بدأت تصفح هذه الأوراق. «بحق الجحيم ما هذا ؟» قلت لنفسي. أعدت قراءة الخمس عشرة أو العشرون صفحة دفعة واحدة، جلست إلى الآلة الكاتبة، وأنهيتها في غضون يومين. لكن كان من الممكن أن أفقد هذه الصفحات. يجب أن يجيب هذا قليلاً على سؤالك عن البدايات والنهايات. النهايات ليست صعبة بالنسبة لي، تقريبًا تكتب نفسها بنفسها. هناك نوع من السرعة. النهاية الكاملة للحجلة التي دارت أحداثها في مصحة المجانين كُتِبت في ثمانٍ وأربعين ساعة في حالة هستيرية محمومة تقريبًا – إن كان عليَّ أن أقول هذا لنفسي.

إيفيلين جارفيلد: في أثناء الرحلات الطويلة هذه، هل اكتسبت خبرات أخرى كثيرة كانت مفيدة في كتبك؟

خوليو كوتاثر: أقل مما قد تتصورين. على سبيل المثال، حالما تنتهين من قراءة (نثر من المرصد) سترين على الفور إحدى هذه الخبرات. مرصدا «جاي سينج» في «جيبور» و «دلهي» جعلاني مبهورًا بهما. هذا الانطباع تحول بعد أربعة سنوات إلى كتاب. منذ ذلك الوقت الذي رأيت فيه المرصدين شعرت بالرغبة في الكتابة. وأعتقد أنني التقطت قرابة ثلاث مئة صورة للمرصدين لأنه كانت عندي رغبة في كتابة نص مصحوب بالصور (كولاجي). وفي النهاية كنت قادرًا على فعل هذا.

إيفيلين جارفيلد: بالإضافة إلى الآثار والذكريات الخاصة بها، يمكن للمرء أن يرى في «٦٢ نموذج تسليح» مغامراتك كمترجم، بالبراعة والسهولة التي تتمتع بهما في مزجك للأماكن والفترات المتناظرة.

خوليو كوتاثر: إنها نتاج رحلاتي. كما أشرت من قبل، أنا دولي بشكل أساس وبعمق. أنا العكس تمامًا، عكس السواد الأعظم من كتاب أمريكا اللاتينية، الذين يحبون المكوث في بلداتهم، في أركانهم الخاصة ويبدعون مما حولهم لهؤلاء المحيطين بهم: حالة «أونيتي» ، على سبيل المثال، الذي لم ينتقل أبدًا من الأورجواي، أو «رولفو» من المكسيك حسبما نعرف، أو هما حقًا لم يغادرا بلديهما. هناك قائمة طويلة. في حالتي الأمر ليس كذلك. وأعتقد أن «جول فيرن» يعتبر مسئولاً إلى حد كبير عن هذا. منذ الطفولة كان السفر عندي هدفًا في الحياة. عندما كنت في العاشرة من عمري قلت لوالدتي أنني أبغي أن أكون بحارًا. ونظرًا لأنني كنت إلى حد ما طفلاً عليلاً (كنت مصابًا بالربو)، وبالإضافة إلى هذا كان الأمر مكلفًا في الأرجنتين لتكون بحارًا، وقد كنا فقراء، قررت أمي أنه من الأفضل أن أكون مدرسًا. وطلبت مني ذلك بصراحة تامة. وعليه، قبلت ذلك. لم يكن ممكنًا عمل غير ذلك. ولا أنا كنت ميالاً إلى المهنة الأخرى حقًا لأنني، لو كنت قد عملت كمدرس بالفعل، كان يمكنني أن أهرب لأصبح بحارًا. لا، فقط كانت مجرد نزوة طفولة نتجت عن الرغبة في السفر. حسنًا، لاحقًا صرت قادرًا على تحقيق هذه الرغبة بدون أن أصبح بحارًا.

إيفيلين جارفيلد: عندما تكتب، كيف تختار القالب أو الشكل الخاص بالكتابة ؟

خوليو كورتاثر: أنا لا أختار شيئًا. قبل أن أبدأ، تكون عندي فكرة عامة عما أريده وأعرف تلقائيًا أنه يجب أن يكون قصة قصيرة، أو أعرف أنه الخطوة الأولى نحو رواية. لكنني لا أتعمد هذا. الفكرة فيما

يخص القصة القصيرة هو كونها تولد بالفعل وهي في قالب القصة القصيرة، ولها مقومات القصة القصيرة، بل إن قصتين طويلتين مثل، «لقاء» و«Las babas del diablo»، كنت أعرف أنهما لن تكونا روايتين لكنهما قصتان قصيرتان. وعلى الصعيد الآخر، أشعر أحيانًا أن بعض العناصر تبدأ في الالتحام أو الاندماج: تكون أكثر رحابة وتعقيدًا وتتطلب الشكل الروائي. «٦٢ نموذج تسليح» مثال جيد على هذه الحالة. انطلقت أنا بداية ببعض المفاهيم القليلة المضطربة جدًا: فكرة ذلك الاعتقاد المريض بوجود مصاصي دماء والتي ترجمت فيما بعد في شخصية «هيلين»، وفكرة» جوان «كشخصية. في التو، أدركت أنها ليست قصة قصيرة، وأن الواجب هو تطويرها كرواية طويلة. وذلك عندما فكرت في الفصل «٦٢ في الحجلة» وقلت لنفسي أن هذه كانت فرصة لمحاولة تطبيقها عمليًا لمعرفة إن كانت ستفلح. لمحاولة كتابة الرواية التي لا تحتل العناصر السيكولوجية فيها مركز الاهتمام لكن حيث تتم السيطرة على الشخصيات بما أسميته «شخصية شبحية» أو كوكبة ذات أذرع. وسيقومون برد الفعل ويأتون بأمور دون أن يعرفوا أنهم مُحَرَّكون بواسطة قوى أخرى.

إيفيلين جارفيلد: إن أمكنك إنقاذ خمسة كتب فقط من النار التي ستلتهم كل الكتب الأخرى الموجودة في العالم، فأيها ستختار ؟

خوليو كوتاثر: هذا النوع من الأسئلة لا يمكن الرد عليه في أثناء دوران المسجل.

إيفيلين جارفيلد: هل ينبغي علينا إغلاقه؟

خوليو كورتاثر: لا، فعندئذ ستكون الإجابة جاهزة جدًا، متمعنة جدًا. أنت قلت كتب، أنا لا أعرف، أعتقد على سبيل المثال، أن أحد هذه الكتب الخمسة التي سأحب إنقاذها سيكون قصيدة، قصيدة لكيتس. هل تعرفين ؟

إيفيلين جارفيلد: نعم.

خوليو كورتاثر: واحدة من قصائده.

إيفيلين جارفيلد: أيها ؟

خوليو كورتاثر: أي واحدة من التي أحبها، القصائد الغنائية العظيمة: «قصيدة عن جرَّة إغريقية» أو «قصيدة إلى عندليب» أو «إلى الخريف»، اللحظات العظيمة لكيتس الناضج. وبما أننا نتكلم عن الشعر، أود إنقاذ «مراثي دوينو ٢» لريلكه. لكن خمسة رقم عبثي أخرق.

إيفيلين جارفيلد: أعرف أنه كذلك وصعب جدًا، لكنني أريد أن أعرف الإجابة الآن، على الفور.

خوليو كورتاثر: حسنًا، هناك كتاب نثري سأنقذه، وهو «عوليس» . أعتقد أن عوليس بطريقة ما خلاصة وذروة الأدب العالمي. سيكون هذا أحد الكتب الخمسة. يحق ليَّ معاقبتك بالفعل على هذا النوع من الأسئلة. هل تعرفين بماذا أجاب أوسكار وايلد ؟ لقد كانوا أكثر كرمًا معه. سألوه أي عشرة كتب سينقذها. وأجاب أوسكار وايلد، «أنظر، حتى الآن لم أكتب سوى ستة كتب فقط» .

إيفيلين جارفيلد: أنت متواضع جدًا لأنك لم تضمن الإجابة لأي من كتبك.

خوليو كورتاثر: لا ينبغي عليَّ ذلك، فدائمًا ما أحملها بداخلي.

إيفيلين جارفيلد: ماذا عن ماركس ؟

خوليو كورتاثر: كنت أفكر في الأدب. بالطبع، عندما ذكرت كتب، كان عليَّ أن أفهم، من وجهة النظر التاريخية، بالطبع، ماركس ومحاورات أفلاطون.

إيفيلن جارفيلد: لديك إذن أربعة كتب من خمسة. والآن أنا خجلة أن أسأل إذا كنت قد اخترت الكتب نفسها منذ عشر سنوات عندما كتبت الحجلة ؟

خوليو كورتاثر: نعم، ربما باستثناء ماركس. لأنني عندما كتبت الحجلة لم تكن تهمني مشاكل العالم السياسية ذات الطبيعة الأيديولوجية، كما حدث فيما بعد. ربما الاستثناء الوحيد سيكون ماركس في هذه الحالة.

إيفيلين جارفيلد: أيّ من مؤلفي هذه الأيام يهمونك أو يعجبونك بدرجة كبيرة ؟

خوليو كورتاثر: قد يبدو الأمر غريبًا عليك لكن في السنوات الأخيرة هذه، قرأت، أكثر من الأدب والأعمال الإبداعية، كتبًا في الأنثروبولوجيا، في أنواع

معينة من التحليل النفسي والعقلي المعاصر الذي يبهرني، لأنني أعتقد أن تلك الكتب مليئة بالاحتمالات الشيقة والميادين الممتعة تمامًا كما في الأدب. إلى جانب شيء آخر فعلته وسأفعله دائمًا ألا وهو قراءة الشعر. قرأت كميات هائلة من الشعر. لم يسألني أحد، لم يعقد معي أحد مقابلة ويسألني عن الموضوعات الشعرية، انطلاقًا من مبدأ أنني لست شاعرًا وإنما كاتب نثر. مع ذلك فإن الشعر ضروري جدًا بالنسبة لي، وإذا كان هناك قدر من الحنين أمتلكه، فهو لأن عملي ليس حكرًا على الشعر فحسب.

إيفيلين جارفيلد: لكنك تُضمِّن الكثير من الشعر في نثرك.

خوليو كورتاثر: بالطبع، علاوة على ذلك أعتقد أن جزءًا كبيرًا من نثري تم تخيله وأُبدِعَ بشكل شعري، على سبيل المثال، «نثر من المرصد» ، ليس بأكمله هكذا لأنه رُصِّعَ بمقاطع أو فقرات شعرية. لكنني أعتقد أنه قصيدة، وبالذات الجزء الأخير من الكتاب. إنه عاطفي جدًا، بل هو شعر غنائي.

إيفيلين جارفيلد: عندما تقول أنه يجب عليك أن تقرأ الشعر، فإنها إذن رغبة ملحة ضرورية، أي الشعراء ترجع إليهم بالضرورة؟

خوليو كورتاثر: منذ مطلع شبابي ملت نحو الشعر المكتوب بالإنجليزية، مازلت إلى الآن أفضل الشعر الإنجليزي عن أي شعر آخر، بما في ذلك الشعر الفرنسي الذي قرأته بفهم عميق جدًا لأنني أعرف الفرنسية أفضل من الإنجليزية. مع ذلك لديَّ انطباع أن الإنجليزية هي لغة الشعر. منذ سنواتي المبكرة شعرت بامتنان شديد تجاه الرومانسيين الإنجليز. اكتشفت فيما بعد شعر القرون الوسطى الإنجليزي وبدأت قراءة المقتطفات والمختارات منه. ومؤخرًا اكتشفت شكسبير، الذي قرأته بالإنجليزية أكثر من مرة. بين الحين والآخر أقرأ، شكسبير ثانية، ليس بأكمله، وإنما بعض الأعمال التي أفضلها من شعره. الشعر الإنجليزي هو المؤثر، الجدير بالاعتبار بالنسبة لي.

إيفيلين جارفيلد: تحب تشبيه فن الكتابة بالملاكمة، بالجاز والتصوير الفوتوغرافي، وهي هواياتك المفضلة. متى بدأت الاهتمام بها؟

خوليو كورتاثر: ما أفعله مقصود ومتعمد إلى حد ما. على سبيل المثال، عندما أستخدم التشبيهات والاستعارات أو المقارنات. في أمريكا اللاتينية مازالت هناك رومانسية وميل جوهري نوعًا ما للبحث عن الاستعارات والتشبيهات، فهي أكثر المقارنات نبلاً. الآن لم يعد بإمكان الواحد مقارنة شخص ما بالبجعة، لكن إن أمكن له هذا، فسيفعل. منذ وقت مبكر جدًا في حياتي، شعرت أنه يجب على المرء الاقتراب من العناصر اليومية الموجودة في الحياة التي يمكن ملؤها بالجمال. مباراة جيدة في الملاكمة كالبجعة تمامًا. لذا لِمَ لا ننتفع بهذا داخل نظام من المقارنات، داخل ميزان القيم. لذلك، وتقريبًا من البداية، هناك مرجعيات كثيرة من هذا النوع في كتبي. إنه عمدي لكي لا يبقى الأدب مقدسًا، وإنما لجعله ملامسًا لأرض الواقع، لأنه يجب أن تكون أقدامه كذلك راسخة في الأرض. «القمة» و«القاع» مرجعين في مقياس القيم الغربية، لكنهما في الوقت الراهن قد تغيَّرا بالنسبة لأناس ربما كثيرين. عندما كنت صغيرًا جدًا وبدأت في العمل وتوافر لديَّ بعض المال لشراء كاميرا فقيرة الإمكانيات إلى حد كبير، بدأت التقط الصور بطريقة منظمة جدًا، محاولاً إتقان تقنيتي. فيما بعد، كانت الكاميرا الثانية أفضل قليلاً. التقطت بها صورًا جيدة. أنا لا أعرف كيف أفسر لك سبب هذا الاهتمام. في أعماقي أعتقد أنه كان شيئًا هامًا من الناحية الأدبية. التصوير الفوتوغرافي نوع من أدب الأشياء. المصور الجيد هو الذي يعرف كيف يبرز الأشياء بشكل جيد وفي إطار أفضل. بالإضافة إلى أنه يعرف كيف يختار أو يستثمر الصدفة البحتة وهنا تبرز السريالية وتلعب دورها. بدا لي دائمًا أمرًا رائعًا أن شخصًا ما يمكن أن يصور المفارقة بين عنصرين أو ثلاثة، على سبيل المثال، الشكل الثابت للرجل الواقف الذي، إثر قدر ضئيل من تأثيرات الضوء والظل المسلط على الأرض، يظهره وكأنه قط أسود ضخم. على مستوى أعمق، أنا أبدع الأدب، وعليه فأنا أصور الاستعارة: الرجل الذي

له ظل قطة. أعتقد أنني جئت إلى التصوير عن طريق الأدب.

إيفيلين جارفيلد: لذلك يقتضي منك التصوير علاقة معينة بالأدب فيما يختص بطريقتك في رصد الواقع والمنظور.

خوليو كورتاثر: نعم، وفيما بعد صارت تلك طريقة لإنهاء نصوص محددة تخصني، مثل «الجولة الأخيرة»، حيث احتلت صور كثيرة أماكن معينة عن عمد وعليه قد يتمم القارئ الاختيار الذي أطرحه عليه، ويستكمله بالصور المرئية. فكرة الكولاج – الصورة مع نص مكتوب – تبهرني. لو كنت أمتلك وسائل تقنية لطبع كتبي، أعتقد أنني سأستمر في عمل كتب كولاجية.

إيفيلين جارفيلد: هل لك أن تختار أيًّا من هاتين الجملتين لوصف كوتاثر ؟ «الحياة كتابة» أو «الكتابة حياة» ؟

خوليو كورتاثر: «الحياة كتابة»، بالطبع لا. أما القول بأن في الكتابة حياة، فإنه إلى حد ما دقيق ومضبوط. الكتابة تشكل جزءًا من الحياة، في حالتي، هي الجزء المهم جدًا جدًا، ربما الأكثر أهمية، لكنها أيضًا ليست حياتي كلها. لست واحدًا من هؤلاء الكتاب الذين تأخذهم وتهيمن عليهم مهنتهم لدرجة أن كل ما عداها يصبح مفتقرًا لأهميته. أعتقد أن هذه الحالة هي التي كان عليها بلزاك، إلى حد ما، وربما أيضًا مع فارجاس يوسا. يقول هذا: لكي يعيش فارجاس يوسا فإنه محتاج فقط لغرفة، ومنضدة، وآلة كاتبة وأن يترك في هدوء مزودًا بكميات كبيرة من الورق.

إيفيلين جارفيلد: ما الذي سيحدث لك إن لم تستطع الكتابة ؟

خوليو كوتاثر: لا أعرف، لا أعرف.

إيفيلين جارفيلد: ستبدو كالرجل الذي في قصتك القصيرة، فقد رأسه لكنهم لم يستطيعوا أن يدفنوه حتى استرد فجأة كل حواسه.

خوليو كورتاثر: بالطبع. لو كنت أعيش في بلد منعوني فيه من الكتابة أو كنت سجينًا ولم يعطوني لا ورق ولا قلم رصاص، لا أعرف. يمكن أن أكون كسولاً جدًا فيما يتعلق بالكتابة أو أقضي فترات طويلة من الوقت دون كتابة أي شيء، ولا أشعر بسوء حيال هذا. أقوم بأشياء أخرى. أقرأ، على سبيل المثال.

إيفيلين جارفيلد: هل ستجد الكوابيس والأشباح تظهر لكن في شكل مختلف ؟

خوليو كورتاثر: ربما، بلا شك.

إيفيلين جارفيلد: في «كتاب مانويل»، هناك محادثة طويلة بين ماركوس وأندريس عن النساء. يقول أندريس إن الاستبسال رجالي، خاصة للبالغين لأن «الكل يعرف أن الطفولة تبقى مصونة جيدًا في الرجال عنها عند النساء». يقول ماركوس فيما بعد أنه يحتاج إلى النساء ليجعلنه يشعر بنفسه بشكل أفضل وأقوى طوال الوقت. هل لك أن تعلق على هذه الرؤية للمرأة – الطفلة، أو الدمية التي يمكن للرجل أن يلهو بها ليحقق سعادته ؟

خوليو كورتاثر: أنا لا أقبل هذا المفهوم عن المرأة – الطفل، لا بصفة شخصية ولا هوية شخصياتي. أتحدث الآن أيضًا نيابة عن ماركوس. على العكس، ماركوس وأنا نحب المرأة الناضجة جدًا. إنها فكرة النضج، لكي تكون ناضجًا فذلك يحتاج إلى استكشاف. ما يقوله ماركوس وأندريس هو أن الرجل لديه قدرة عن المرأة لأن يكون ناضجًا مع الاحتفاظ في الوقت ذاته بموقف طفولي معين إزاء الحياة. وهو موقف إيجابي، وحماسي؛ ومعنى اللعب، ومعنى ما هو مجاني، ومعنى لقضاء الساعات تلو الأخرى في محاولة إعادة تجميع وتركيب الساعة الصغيرة التي انكسرت لأنه يشعر بحب هذا العمل، رغم أنه يمكنه إحضارها للساعاتي الذي عند الناصية. ويرى المرء هذا نادرًا جدًا في الجانب الأنثوي.

إيفيلين جارفيلد: مع ذلك، نراك تُبدع نساء مثاليات في رواياتك، مثل «ماجا»، غير أنها تعرف كيف تلهو وتلعب جيدًا.

خوليو كوتاثر: و«لادميلا»، أيضًا. ومن هنا تنبع مثاليتهن التي تبهرنني أنا وماركوس وأوليفيبيرا. «تيل»، حبيبة «جوان»، على سبيل المثال، إنها شخصية ذات مغزى صغير، وحتى الآن هي ساحرة بالنسبة لي

وأعاملها بتعاطف وحميمية وجدانية كبيرة لأنها تلك القطة اللعوب التي تجعل الحياة هنيئة سعيدة وفي الوقت نفسه نجدها ناضجة تمامًا. ليست بطفلة.

إيفيلين جارفيلد: هل تدرك أنك ناقضت نفسك للتو؟

خوليو كورتاثر: لا.

إيفيلن جارفيلد: نعم، فعلاً، أنت وماركوس كلاكما يبحث عن المرأة – الطفل، المرأة التي، مثل الرجل، يمكن أن تحتفظ بذلك العنصر الطفولي الرجولي، ويمكنها أيضًا أن تلعب، مثل ماجا وتيل ...

خوليو كورتاثر: بالطبع، النساء القادرات على الاستبسال كالرجل تمامًا. أعتقد أن الرجل بصفة عامة قادر على الالتزام أكثر من المرأة. أتحدث بالتأكيد عن الحدود العامة. لكن تظهر لاحقًا شخصيات مثل «لادميلا وماجا» تفقن الرجال في قدرتهن على الالتزام. ولهذا السبب بالتحديد، يجذبن الرجال. يرفض ماركوس بوضوح النساء السلبيات ولهذا وقع في حب لادميلا. هذا ما تتميز به ماجا، أيضًا، هذه الاحتمالية للتعجب والاندهاش من ورقة شجر يابسة على الأرض، لأنها بالنسبة لها أكثر أهمية من أي شيء آخر.

إيفيلن جارفيلد: هؤلاء النسوة لسن عقلانيات على وجه الإطلاق، لسن راشدات.

خوليو كورتاثر: نعم ليس على وجه الإطلاق.

إيفيلن جارفيلد: لم تنضم لادميلا للجماعة حتى لأسباب سياسية لكن لأنها خطوة لا معقولة ولأنها ببساطة كانت ترغب في هذا.

خوليو كوتاثر: نعم

إيفيلين جارفيلد: يعني، أنها لا تمتلك حتى قدرة الرجل البالغ على أن تكون ذكية في حين أنها ما تزال محتفظة بالقدرة الطفولية.

خوليو كورتاثر: لا، لكن احترسي الآن لأن المصادفة، حسبما أشعر، هي التي جعلت هاتين الشخصيتين مفتقرتين للعقلانية، لكنني لا أعتقد أن هذا بدهي. عرفت وأيضًا أعجبت بعديد من النساء اللائي كن غاية في الذكاء ورائعات الحماس والمبادرة. واحدة من أفضل صديقاتي في فرنسا هي الروائية «كريستين كروشفرت» . إن عقلانيتها فائقة وفي الوقت نفسه مفعمة بالحيوية. إنها النموذج، الكمال، لكنك لا ترينه كثيرًا.

إيفيلين جارفيلد: غالبًا جدًا ما يكون الرجال في رواياتك قادرين على تبني النزعتين، أو هم يبحثون عن الاثنين، بينما النساء لا يفعلن ذلك بالمرة. إنهن إما في أحد الجانبين مثل ميجا ولادميلا، أو النقيض، مثل هيلين.

خوليو كورتاثر: حقًا.

إيفيلين جارفيلد: ذلك ممتع جدًا أنك تسمح بالميلين أو النزعتين لشخصياتك الذكورية ولا تظهره في الشخصيات الأنثوية: الانشغال بالبحث الفكري العميق في الحياة وأيضًا الطريقة الساذجة لواقع المطابقة للطفل.

خوليو كورتاثر: أعتقد أن ذلك مرده لحقيقة كوني رجلاً بالإضافة إلى أنني من أمريكا اللاتينية. على هذا المستوى أو وفقًا لهذا المفهوم أنا شديد النقد الذاتي جدًا. أعتقد أن «الطبيعة الذكورية» تؤثر على كل هذا. هذا مسلكي، الشخصيات التي تقوم بالبحث دائمًا هي رجال. غالبًا ما يُحفزون بواسطة نساء غير عاديات لكن أولئك النساء لسن من النوعية التي تجيد البحث. هذا صحيح وحقيقي. نعم.

إيفيلين جارفيلد: دائمًا ما تكون الشخصيات المحفزة لهؤلاء الرجال مجرد حالات مثالية، وفي الحقيقة والواقع، قليل منهن موجودات في هذا العالم.

خوليو كورتاثر: لا أعتقد هذا، على أية حال «ماجا» موجودة، رغم أنها ليست موجودة على النحو الذي عليه بالضبط في الكتاب. لكن كان لها تأثير عميق على حياتي الشخصية في أثناء سنواتي الأولى في باريس. ماجا لم تكن نسخة منها، لا، لم تكن هذا الإبداع النموذجي المثالي، على الإطلاق.

إيفيلين جارفيلد: لكن ليس هناك الكثيرات منها.

خوليو كورتاثر: عليك أن تكوني حذرة جدًا بشأن تصريح كهذا. كل ما يمكنني قوله إنني لم أجد أية

منهن. هذا لا يعني أنهن غير موجودات. ربما هن موجودات إذا تحركت وانتقلت إلى حلقات وفي دوائر مختلفة، في المسرح أو السينما. لست متأكدًا.

إيفيلين جارفيلد: هل تعتقد أنه من الصعب إبداع شخصية مختلفة عنك سواء من ناحية الجنس الذكوري أو العرق والأصل الثقافي؟ ذلك لأنني، المفروض، قادرة على كتابة كتاب عن رجل بطل أسود، بقدر ما بإمكانك كتابة كتاب عن النساء من غير نساء أميركا اللاتينية؟

خوليو كورتاثر: هاتان مشكلتان، واحدة جينية والأخرى جنسية، مسألة الآخر الثقافي والعنصري. يبدو لي نجاح الكاتب الذي يعرف مهنته جيدًا، ولو كان امرأة، يمكن للأديبة المتمكنة إبداع شخصيات ذكرية رائعة. وهناك شواهد في الأدب. وإذا كان كاتبًا ذكرًا، فيمكنه إبداع شخصيات نسائية لا تنسى. تذكري عبارة فلوبير الشهيرة «مدام بوفاري هي أنا» . إنها تعبر عن قناعة بأن كون المرء مذكرًا أو مؤنثًا لا يعوقه عن إبداع شخصية عظيمة. على المستوى الجنسي، لا أعتقد أن ثمة مشكلة على الإطلاق. أعتقد أنني قادر على خلق الشخصيات النسائية وأن أكون امرأة مادامت الشخصية التي تعيش على الآلة الكاتبة في أثناء كتابتي لها مؤنثة. لكنني غير قادر على تخيل شخصية سوداء اللون لأن هناك سياقاً عرقياً وثقافياً يلعب دوره، إن كان أفريقيًا أسود، أو واحدًا من الذين يعيشون هناك، فليست لدي أدنى فكرة عن رؤيته للعالم. حتى لو كان أسود من أمريكا الشمالية. لا، إنني أستطيع قراءة جيمس بدلوين وأن أفهم العديد من الأمور لكن ليس إلى درجة أن أكون قادرًا على إبداع شخصية سوداء أو شخصية صينية.

إيفيلين جارفيلد: سأسألك عن شيء آخر يتعلق بما قلته للتو. لاحظت أنه في المشاهد الأيروتيكية في رواياتك، غالبًا ما تصف بشكل خاص ردود أفعال النساء الأيروتيكية، هل رد الفعل هذا الذي تصفه هو من وجهة نظر الرجل ؟

خوليو كورتاثر: حسنًا، هذا قدري.

إيفيلين جارفيلد: لكنك تقريبًا لا تصف الرجل بهذه الطريقة، دائمًا المرأة. وفي قصائدك الآن أراك قلما تعطي اهتمامك إلى الرجل بالفعل. يبدو لي أكثر أهمية وصف رد فعل الرجل من وجهة نظر الرجل.

خوليو كورتاثر: لا أعرف. نحن هكذا ندخل منطقة معقدة جدًا، الأيروتيكية. هناك الأجوبة تكون شخصية جدًا وشديدة الفردية، كل حسب طريقته. يعرف المرء هذا بالتحدث إلى النساء. هناك رجال يكون سلوكهم الأيروتيكي أنانياً بشكل كبير جدًا. قليلاً ما يهتمون برد فعل المرأة الأيروتيكي، حيث المرأة نوع من الهدف الأيروتيكي الموظف لمتعة الرجل وما هو جدير بالاعتبار هو تحقيق التقدم، ومدى التنوع في متعة الرجل. في حالتي، الأمر أكثر اكتمالاً جدًا. بالطبع، تثير الأيروتيكية الخاصة بي اهتمامي لأنه انطلاقًا منها أصل إلى الفكرة العامة عن الأيروتيكية. لكن الشريك في هذه الممارسة، المرأة، مهم أو أكثر أهمية مني. ردود أفعالها أساسية بالنسبة لي. أضحي بكل أنانيتي، يمكنني حتى أن أقلل من متعتي لتضاعف متعتها. شيء لا يفعله الرجال الآخرون أو حتى يفكرون فيه. أعتقد أن الأمر كذلك بالنسبة للنساء. لابد أن هناك نساء مهتمات فقط باستمتاعهن الشخصي، وعليه فإن الرجل عندهن هو الوسيلة الميكانيكية التي يُحدث تلك المتعة. لكن هناك النساء اللاتي متعتهن الحقيقية هي منح الرجل المتعة في الوقت نفسه اللائي يجربنها فيه. يبدو لي هذا قمة الأيروتيكية لأن هناك إبداعاً وخيالاً مزدوجاً أو متبادلاً يتولدان. في أدبي الأيروتيكي العنصر السادي موجود بشكل كبير. هذا واضح، وعلى المرء ألا يكون مرائيًا في هذا. معروف جدًا أنه منذ بودلير، ليست هناك أيروتيكية بدون سادية، سواء كانت حاضرة أو غائبة، مدركة أو غير مدركة. هناك رد فعل غامض جدًا، لم يستطع أحد تفسيره حتى الآن بين المتعة والألم، إذ في أية لحظة بالضبط يتحول الألم إلى استمتاع، أو تحمل المتعة قدرًا من الألم. هذان هما عنصرا السادوماشوستية (السادية - المازوخية) اللذان تناولهما فرويد بالدراسة. واضح جدًا أن المكون السادي للأيروتيكية في أدبي قوي جدًا. يلاحظ المرء هذا في العديد من

المشاهد الأيروتيكية في كتبي.

إيفيلين جارفيلد: تصف رد فعل الرجل بقوله «أنا رسمتك، أبدعتك». يخاطب «خوان» «تيل» ذات مرة، بقوله «أعتقد أنني جعلت منك شيئاً»، وهناك شخصية أخرى أيضًا مثل خوان لكن أصغر سنًا، أوستين، يقول تقريبًا الكلمات نفسها إلى سيليا. هذا حب أناني جدًا، رغبة أنانية جدًا. إذا كنت تقول من ناحية أن رد فعل المرأة مهم فإنك من ناحية أخرى تصادر ذلك عندما، تبدع شخصيات لا تبرهن أو تبرر حقيقة مشاعرك هذه.

خوليو كوتاثر: لا أعرف. قد يكون هذا عيبًا في الكتابة، الحقيقة أنني غير قادر على توصيل كل ما أريده. لا تنسي أنه في «كتاب مانويل» كانت، إحدى التيمات هي مشكلة اللغة الإسبانية عند إيصال أو توصيل الخبرة الأيروتيكية. يظهر على الفور كم كبير من التابوهات، حتى أن كاتبًا متحررًا مثلي يشعر ببعض البذاءة إن هو تحدث عنها، وفي التحدث عن نوع معين من الأشياء، قدر من الفحش لا شك. هل تعرفين، عندما كنت أراجع مسودات «كتاب مانويل»، وقعت تحت إغراء حذف ثلاث أو أربع صفحات أيروتيكية لكن فيما بعد وبَّخت نفسي لأنني جبان وتركت الصفحات دون حذف. لأنني عندما قرأتها، كقارئ عادي، أعطتني شعورًا مضطربًا. أشير في صدد ذلك بشكل فعلي وقوي إلى المشهد الأخير بين أندريس وفرانسين. وكم كان غريبًا أن المشهد الأخير من فيلم «التانجو الأخير في باريس» للمخرج بيرتولوتشي، المشهد الذي تحدث عنه العالم كله، المشهد الأيروتيكي الأخير هو عينه المشهد الأيروتيكي الأخير في «كتاب مانويل» . لدرجة أن الناس عندما بدأوا يقرأون كتاب مانويل في بوينس أيرس، ولأنهم لا يعيرون انتباهًا للتواريخ، اعتقدوا أنني رأيت الفيلم واستخدمت أو قمت بتوظيف المشهد نفسه. لكن وكما تعرفين ظهر الفيلم بعد سنة من إنهائي كتابة «كتاب مانويل» . أنا حتى لا أعرف بيرتولوتشي ولا هو يعرفني. لكن على أية حال، إنه تناظر يثير التعجب ذلك أنه في الفيلم والكتاب نجد اللغة الأيروتيكية سواء المرئية أو المكتوبة قد أفضت إلى نتاجاتها النهائية القصوى نفسها، في النهاية يجب أن يكون هناك مثل هذه الصدفة لحدوث مثل هذا التطابق أو التوافق.

إيفيلين جارفيلد: واحدة من مناوشاتك. إلام تعزو الطبيعة السادية للأيروتيكية في كتبك ؟

خوليو كوتاثر: ليس في كتبي، بل في الأيروتيكية نفسها. أؤمن أن الأيروتيكية تمتلك دائمًا عنصرًا ساديًا يمكن التحكم فيه من قريب أو بعيد.

إيفيلين جارفيلد: لِمَ ؟

خوليو كورتاثر: يجب ألا تسأليني. سلي سيجموند فرويد، هو من درس المسألة إلى أبعد حد.

إيفيلين جارفيلد: أنت تؤمن بفرويد كثيرًا. أنا لا.

خوليو كوتاثر: أنا لا أؤمن به، أتحقق فقط في داخلي من صحة تأكيداته. أشعر أن الإنسان، ككل الحيوانات، له قدر معين من العدوانية التي يمارسها ليس فقط في معركته من أجل البقاء، لكن أيضًا في اللقاءات الجنسية. أعتقد أن الأيروتيكية في «العصور المظلمة» كانت منحصرة أو مختزلة في مجرد العدوان الجنسي المباشر، الانتهاك الذي يفسح المجال للتكاثر أو التناسل، لكنها كانت بدون رقة، أو حب، أو مشاعر وعواطف، وهي التي ولدت لاحقًا في تاريخ الإنسانية. هناك كتاب قرئ كثيرًا منذ ثلاثين عامًا مضت تقريبًا، كتبه دينيس دي رووجمنت، اسمه «الحب في العالم الغربي».

إنه تأريخ لكيفية مجيء الحب كعاطفة بشكله الذي نعرفه إلى العالم الغربي. يؤكد الكتاب أنه في عصر الجريكو اللاتيني القديم كان الحب غير معروف(مجهولاً، لكن الجنس كان معروفًا. أعيدي قراءة أي كتاب حول المجتمع اليوناني وستجدين الآتي: يتزوج الشاب اليوناني ليحظى بالأطفال، فيما بعد تبقى زوجته في المنزل، كنوع من عضو التأنيث لحين الحاجة إليه للإنجاب دون مشاركة عملية في الحياة السياسية كي لا تختلط الأنساب. لذلك لم تكن عندهم قاعدة للاتصال أو المحادثة وكان لدى الرجال عواطف معتادة شاذة جنسيًا نحو الذكور. المرء فقط في حاجة لقراءة سجلات سقراط أو السيبياديس. إن كان

الشاب أو الرجل قادرًا على الحب، فهذا الحب كان يتم توجيهه نحو غلام أو شاب صغير، وليس نحو فتاة. وبالنسبة لها، كان للرجل عندها جاذبية أيروتيكية فيه ومسئولية يتحملها تجاه الوظيفة التناسلية. أما الحب كشعور فقد وُلِدَ مع الشعراء الجوالين (التروبادور) في العصور الوسطى. في ذلك الوقت، بدأت فكرة الرومانسية بمرحلة حب ما قبل الرومانسية، ولاحقًا عندما اكتملت ملامح الحياة الرومانسية، أطلق العناء للحب كعاطفة، وكما هو عليه اليوم لكل الأغراض العملية. بمعنى أن العاطفة قد صاحبت ممارسة الجنس، وعلينا أن ننتبه إلى أن الشهوة الجنسية ليست هي الحب، إشباع الشهوة الجنسية المحض يختلف عن الحب. هناك أيروتيكية دون حب. ومن الصعب العثور على حب دون أيروتيكية، باستثناء أنواع معينة من الحب الروحاني حيث لا تسمع كلمة «جنس» . لكن الأيروتيكية يمكن وجودها دون حب.

إيفيلين جارفيلد: لكن هل تعتقد أنه ممكن للناس أن يصلوا إلى مستوى معين من الاحترام أو حب أحدهم للآخر، بحيث يتم قمع العنصر السادي في الأيروتيكية على هذا النحو أو ذاك الذي ذكرته نتيجة لأن الأنانية تتوارى في هذه الحالة ؟

خوليو كورتاثر: هذا هو نموذج أو مثال الأيروتيكية التي ضمن سياق الحب. أعتقد أن العلاقة الأيروتيكية بين الاثنين المتحابين تحتوي على الحد الأدنى من الأنانية الفردية، وأن كلاهما يفكر في إسعاد أو إمتاع الآخر بقدر متعته الشخصية. لذلك نجد المكون السادي في هذه الحالة ينحى جانبًا بعض الشيء، يتراجع، أو يختصر إلى حده الأدنى.

إيفيلين جارفيلد: لكنه لا يزال موجودًا.

خوليو كورتاثر: دائمًا موجود. دائمًا.

إيفيلين جارفيلد: أعتقد أنك متشائم في تعاملاتك مع العلاقات الأيروتيكية والغرامية عما أنت عليه في معالجتك السياسية.

خوليو كورتاثر: حسنًا، ربما لست متشائمًا، لكننا نعطي مضمونًا سيئًا أو سلبيًا كلية للسادية، في حين أنها ليست سلبية كلية. تجدين السلبية موجودة في قدرة الرجل على العدوان، ولهذه الطبيعة العدوانية جانب إيجابي. إنها تمنح الرجل الوسيلة للمقاومة، وللقوة.

إيفيلين جارفيلد: على حساب الشخص الآخر، رجلاً كان أو امرأة ؟

خوليو كورتاثر: عندما تكون سادية بحتة، نعم، تكون على حساب ذلك الطرف الآخر، ولذلك فإنها غير مقبولة بالنسبة لي.

إيفيلين جارفيلد: أريد أن أعرف قليلاً عن «تاريخ حكايات كرونوبيوس». من الممكن ملاحظة ميل واضح نحو الوصول الجاد إلى الحقيقة بعد كتابك «حكايات كرونوبيوس» وحتى «كتاب مانويل»، رغم كتب الكولاج» حول اليوم في ثمانين عالمًا» و«الجولة الأخيرة». هل اختفى كورتاثر المبتسم المبتهج الذي في كرونوبيوس إلى الأبد ؟

خوليو كورتاثر: لا أعتقد هذا. يجب أن تميزي بين ابتداع المرح والبهجة. أعتقد أنني سأحاول دائمًا الحفاظ على المرح مادمت حيًا لأنه مكون أساس وجد مهم في كل الأدب كله. لكن إن كان ما تعنيه هو أن الموضوعات ذات الطبيعة المرحة قلت قد منذ ذاك الحين، ربما كان الأمر كذلك بالفعل، لكنه فقط بشكل جزئي.

إيفيلين جارفيلد: البهجة المتفقة المجانية في «كرونوبيوس» ليست مثل عنصر اللهو في «كتاب مانويل»، في الأخير، اللعب محصور في نطاق سياسي ولا أدري في أي كتاب آخر قدمت سعادة بمثل هذا الأسلوب المتفرد كما في كرونوبيوس، ربما هو نوع من الكتب التي تكتب لمرة واحدة فقط.

خوليو كورتاثر: إضافة إلى ذلك أقول إنه كتاب لا يجوز أن يكتب ثانية لأسباب أخلاقية. فحالما أنهيت القسم الكامل المتعلق بكرونوبيوس، حوالي عشرين حكاية تقريبًا استمرت الأحداث في التدفق عليَّ. بيد أن هناك طرقًا معينة لسرد الأشياء عن طريق مخزون جمل وعبارات معينة بذاتها، تلك التي تداوم على تكرار نفسها بأسلوب هزلي جدًا. رفضت الاستمرار في الكتابة لأنها غدت سهلة جدًا، روتينية جدًا. لذلك

قررت إنهاء سلسلة كرونوبيوس. واصلت استخدام الأفكار وشخصية كرونوبيوس في نصوص أخرى. لكنني عن عمد توقفت عن أن أكتب تلك القصص. نعم، أنهيت هذه الحلقات.

إيفيلين جارفيلد: أخبرتني قبل أيام أن الكتاب منحك متعة عظيمة عندما كنت تكتبه.

خوليو كورتاثر: نعم، كرونوبيوس الكتاب الأكثر إشراقًا الذي كتبته على الإطلاق، إنه حقًا لعبة، لعبة ساحرة، مسلية جدًا، كأنها مباراة في التنس. هل تفهمين ما أقول ؟ لم تكن هناك نية جدية. رأى النقاد فيما بعد أن في كرونوبيوس وفاماس وإسبيرانزاس، قسطًا من التقسيم وسخرية مبيتة لتصنيف الإنسانية. نعم، هذا موجود بالفعل، لكنه ليس متعمدًا، على أية حال فقد جاء دون سوء نية أو حقد.

إيفيلين جارفيلد: رغم معرفتي بأنك لن تعجب بهذا التفسير، إلا أن الكتاب بالنسبة لي شديد الجدية لأنه يبين لنا أننا يجب علينا أن نحاول أن نكون أقل شبهًا بكل من فاما «وإسبيرانزا» وأكثر قربًا أو شبهًا بكرونوبيوس الذي يمتلك ببساطة مرح أكثر. نحن منطقيون جدًا.

خوليو كورتاثر: أنا متفق معك، لكن هذه الجدية التي ترينها في الكتاب هي شيء يكتشفه القارئ ويضفيها عليه. لم أتعمد هذا عندما قمت بتأليف الكتاب.

إيفيلين جارفيلد: هل جاءت الأقسام المختلفة للكتاب كلها كدفعة واحدة تشكل كلاً متصلاً أم هي قد كتبت متراوحة وفي أوقات مختلفة ؟

خوليو كورتاثر: في أوقات متباينة تمامًا. كتبت كرونوبيوس وفاماس في باريس في ١٩٥٢ تقريبًا. اشتريت آلة كاتبة مستعملة تفي بالغرض تقريبًا. وهكذا قضيت وقتًا طيبًا، نظرًا لأنه كان لدي الكثير من وقت الفراغ - بعكس الآن، بكل أسف - فقد كرسته لعمل طبعات خاصة صغيرة من الأشعار والنصوص الأخرى. أنهيت منها طبعة صغيرة من «تاريخ حكايات كرونوبيوس»، ولاحقًا في إيطاليا كتبت «دليل التعليمات» كشيء مختلف مستقل. فيما بعد في بوينس أيرس كتبت «وظائف غير عادية» وأيضًا في إيطاليا، «مادة غير مستقرة» . كلها كانت مستقلة بعضها عن بعض. في أحد الأيام في بوينس أيرس، قرأ «فرانشيسكوا بوروا» ، الذي كان مستشار التحرير في دار النشر «سوداميريكانا» وصديقًا حميمًا، «كرونوبيوس وفاماس» في إصدار الشكل الصغير وقال لي، «أود أن أنشر هذا الكتاب لكنه صغير جدًا، ألا توجد لديك أشياء أخرى ؟» لذلك نظرت بين أوراقي وفي أجزاء الفصول بحثًا عن شيء. أدركت أنه على الرغم من اختلاف هذه الفصول التي أكملتها، إلا أن شكل أجزاء الكتاب معًا سيؤلف في النهاية وحدة متكاملة. هذه الوحدة الشكلية، في المقام الأول، تتوافر لأنها كلها نصوص قصيرة. لذلك وضعتها لكي تفي بالحجم الطبيعي المفترض لكتاب.

إفيلين جارفيلد: هل لك أن تصف لنا أصول بعض التعبيرات أو الألفاظ الجديدة غير المألوفة وغير الشائعة التي أسبغتها على كلمات بعينها مثل «كاتالا» و« فاما» و«إسبيرا» ؟

خوليو كوتاثر: نعم، دعينا نبدأ بكلمة «كرونوبيو»، التي جاءتني في شكل بصري كما رأيتها في أول مرة كنوع من الكرة أو الفقاعة السابحة أو الطافية في الهواء. لاحقًا أراد بعض النقاد تفسير الكلمة تفسيرًا موسوعيًا ضمن فكرة الزمن، لكن الأمر لم يكن له علاقة على الإطلاق بهذا. وقد خطرت لي «إسبيرانزاس» و« فاماس» بالكيفية نفسها وبقدر ما لرقصتي «التانجو» و«الكتالا» علاقة، كانتا مسألة التأرجح أو التأويل في الجملة، وفي الكلمات. إنها كلمات مخترعة، تمامًا مثل «ثراثر» .

إيفيلين جارفيلد: يرى الكثيرون أن الحجلة هي قمة أعمالك وذلك لأنه بعد الحجلة لا تمكن كتابة أي شيء في مستوى أفضل. الآن، بعدما كتبت العديد من الأعمال وبعد حوالي عشر سنوات، ما الذي تقوله بشأن هذا التعليق.

خوليو كورتاثر: إنه نوع من التعليقات لا أفضله كثيرًا، حيث في حالة التأمل المتعمق، نجد كل شيء رهيناً بالمنظور أو زاوية النظر، عشر سنوات بالضبط

انقضت منذ الوقت الذي كانت الحجلة قد نشرت فيه ١٩٦٣، اليوم أتمت عشر سنوات، إنها بالفعل قد صارت غلامًا يافعًا. إنني أتفق مع النقاد. لو تسألينني، «أي من كتبك تمثل لك قيمة كبيرة؟» سأجيبك، الحجلة. لكن العالم يتحرك باستمرار في سرعة مدوخة وأنا أود أن أعرف ما إن كانت بعد عشرين عامًا من الأدب بدءًا من الآن ستظل كتابًا مقروءًا في هذا الكوكب أم أنها ستستبدل ببعض النظم السمعية البصرية. أنا لا أعرف. أود أن أعرف ما سيكون عليه المشهد بعد عشرين عامًا من الآن. قرأت الكثير من الأدب المقارن منذ سنوات خلت ورأيت إلى أي مدى أخطأ النقاد في تقييمهم لكتب عدد من الكتاب. بعد خمس أو عشر سنوات من نشر الكتاب، رأوا أن كتاب «هـ» كان تحفة، وكل كتب هذا المؤلف كانت دون المستوى. لكن بعد خمسة وعشرين عامًا كتاب «هـ» انحدر جلاله ولمع كتاب آخر، للمؤلف نفسه، الكتاب الذي بدا وقتها أقل أهمية، فجأة احتل أهمية جديدة. لذلك هناك نسبية ومنظور متغير. لكن، الآن، بعد عشر سنوات، أعتقد أن الحجلة هي الأفضل. إن كان لابد لي أن آخذ معي أحد كتبي إلى جزيرة معزولة، فسآخذ الحجلة على الفور.

إيفيلين جارفيلد: الحجلة بدلاً من القصص القصيرة؟

خوليو كوتاثر: نعم، نعم. حسنًا، تقصدين إذا أخذت القصص القصيرة في مجموعها كنوع من الدور أو العود على بدء... لا، أنا سآخذ الحجلة!

إيفيلين جارفيلد: تبدو لي كأنك أقل شاعرية مما كنت أتصورك. أرجوك ألاَّ تعقب على ذلك.

خوليو كورتاثر: لا. لن أعقب.

إيفيلين جارفيلد: ما التأثير الذي تركته الحجلة على أدباء أمريكا اللاتينية؟

خوليو كورتاثر: لا أخشى أن أذكر أمورًا سوف يفسرها العديدون من زملائي الأدباء أو يترجمونها على الفور كبرهان على الزهو والخيلاء لأنه في أمريكا اللاتينية واحد من التابوهات التي مازال الواجب التغلب عليها هو التواضع الزائف. مفترض لكي تكون حسن السير والسلوك ومهذبًا، أن تكون متواضعًا، وبالطبع ذلك يعني الإحجام عن قول بعض الأشياء بوضوح. لست متواضعًا ولا مغرورًا. لكن عندي فكرة جيدة عن ذاتي وعمن أنا وعما أنجزت. لذلك أستطيع أن أقول أن الحجلة قد غيَّرت بشكل كبير جزءًا لا بأس به من أدب أمريكا اللاتينية في السنوات العشرة الأخيرة. كان تأثيرها هائلاً على الشباب الذين بدأوا الكتابة في تلك السنوات. كان هذا التأثير سلبيًا وإيجابيًا. النتائج السلبية كانت لدى أمثال هؤلاء الذين حاولوا تقليد بورخس. نشرت روايات عديدة مشابهة للحجلة لكن بشكل مبتذل في كل مكان هناك، بوعي أو بدون وعي، مستخدمين الأساليب المستخدمة في الحجلة. معظم هذه المحاولات كانت متوسطة القيمة جدًا. على الصعيد الآخر، كان هناك نوع آخر إيجابيًا من التأثير، نوع من التحرر من الأحكام والقوالب والآراء المسبقة، ومن التابوهات على مستوى اللغة. «عدن بوينس أيرس» للكاتب ليوبلدو ماريشال، كانت بالفعل تحررًا في اللغة الأرجنتينية. شعرت أيضًا أن الحجلة ساهمت كثيرًا في هذا، جعلت الكتاب ينزعون رابطات أعناقهم ليكتبوا.

إفيلين جارفيلد: أذكر أيضًا أن أفضل الأجزاء في الحجلة وجدت في نصوص تتابعية بعينها تبدو تقريبًا كقصص قصيرة. أسميها «أحداث أو مشاهد» في كتابي عنك وعن السريالية. إنها الفصول المشابهة لذلك الذي عن موت «ريكاردو». هل تعتقد أن تمرسك المهني الطويل ككاتب قصة قصيرة ساعدك بشكل جيد في كتابة هذه المشاهد أم أن هناك سببًا آخر لنجاحها؟

خوليو كوتاثر: ربما كانت مهنتي ككاتب قصة قصيرة مصدر دعم لي بمعنى أنها ساعدتني على سرد الحادثة الطويلة التي كانت ذات وحدة متكاملة. لكن على عكس العديد من القراء الذين شغفوا بهذه الفصول في الحجلة والتي يتذكرونها في معظمها، فأنا أحبها بدرجة أقل، لأن الحجلة تم تصميمها عن عمد لتدمر تلك الفكرة العامة عن القصة التي بمثابة التنويم المغناطيسي. أردت أن يكون القارئ حرًا، حرًا

قدر الإمكان. «موريللي» يقول هذا طوال الوقت، إن القارئ يجب أن يكون شريكًا وليس متلقياً سلبيا (ليكتور هيمبيرا). في هذه الفصول سمحت لنفسي أن أندفع أو أتحمس قليلاً نحو الدراما، والسرد، خنت نفسي. أدركت لاحقًا أن القراء أصبحوا منومين بقوة وحدة الحوادث تلك. كان الأفضل لو أن هذه الفصول لم توجد بهذه الطريقة. فكرتي كانت إنجاز تقدم في الأحداث، فعلي وأدائي تأثيري وإيقافه بالضبط في الوقت الذي سيشعر فيه القارئ بأنه قد وقع في الشرك، لإعطائه عندئذ وخزة تجعله يفيق ويعود بموضوعية لرؤية الكتاب من الخارج، من بعد آخر. تلك كانت الخطة. من الواضح أنني لم أنجح فيها بشكل كلي. لكن من وجهة النظر هذه، أحب هذه الفصول بشكل أقل.

إيفيلين جارفيلد: على الرغم من هذا، قلت لي إن الفصل الذي يدور حول توازن «تاليا» فوق الألواح كان الفصل الأول الذي قمت بكتابته.

خوليو كورتاثر: بالطبع، والتفسير بسيط جدًا. كان الفصل الأول لأنه في تلك اللحظة لم يكن لديَّ بعد أدنى فكرة عما سيكون الكتاب عليه لاحقًا ولا حتى عما ستسفر عنه نواياي. «موريلي» لم يكن قد ولد بعد. ظهر لاحقًا. ثم بدأت كتابة الرواية.

إيفيلين جارفيلد: ذكرت الآن «ليكتور هامبرا» ، القارئ السلبي أتود تكرار ما ذكرته لي ليلة أمس ؟

خوليو كورتاثر: نعم، أطلب منك بصفتك امرأة تمثل كل النساء أن تسامحينني لاستخدامي مثل هذا التعبير النمطي جدًا «ماشيستا» والخاص بأمريكا اللاتينية المتخلفة. وعليك أن تذكري هذا في محادثتك. قلته ببراءة وليس من عذر، لكن عندما بدأت أسمع أراء صديقاتي من النساء القارئات، اللائي أهنني بشكل ودي، أدركت أنني فعلت شيئًا غبيًا. كان ينبغي عليَّ أن أكتب «القارئ السلبي» وليس «المرأة السلبية»، لأن المرأة ليست بالضرورة سلبية بشكل مستمر، إنها في ظروف بعينها، تكون كذلك، لكن ليس في باقي الظروف، تمامًا مثل «ماخو».

إيفيلين جارفيلد: هل تهتم بالتعليق على نقوش وتصميمات القرون الوسطى التي ظهرت في:

o?z n cfen l d«± el {L

خوليو كوتاثر: لا أعرف إن كان عندك نفس الشعور أم لا. تمتلك العصور الوسطى العديد من الخصائص الساحرة التي تم التعبير عنها بشكل جيد جدًا في النقوش والآراء التنويرية والصور القلمية الموجزة التي وصلتنا. إنها تعكس طريقة الحياة، والمشاعر، ومفهوم العالم المليء بالغموض، والممتلئ بالانفتاح على كل الاتجاهات، إضافة إلى قيمتها الإبداعية التكوينية الهائلة. الأعمال الأيقونوجرافية الخاصة بالعصور الوسطى التي تسحرني، والرسومات الراقِّية، والمخطوطات لذا بدت فكرة تضمينها فكرة جيدة.

إيفيلين جارفيلد: «في خدمتكم» وأعمال أخرى، تتناول الشذوذ الجنسي : جُ مِيُ، جيقٌ لم حفَمٌ، و٦٢ نموذج تسليح (في كله الأنثوي). هل لك أن تعلق على هذا الاهتمام بالخنوثة ؟

خوليو كوتاثر: ينجم هذا عن الشيء الأكثر أهمية، مفهومي عن الإنسان الحديث، إنسان المستقبل، مازلت مؤمنًا بشيء قلته لأصدقائي الكوبيين والأرجنتينيين، إنه في مشروع المجتمع الاشتراكي، يجب أن تحدث الثورة ليس فقط من الخارج لكن أيضًا من الداخل على المستوى الفردي. حتى الآن، الاشتراكية التي حكمت لم تحل مشكلة إحدى سمات تحرر الإنسان، وهي مشكلة غريزته الجنسية (الليبدو)، النشاط الجنسي الخاص به. بل على العكس، صارت المشكلة أكثر تعقيدًا. الاشتراكية، بصفة عامة، لا تزال تعتبر الجنسية المثلية كمرض، كعيب جسدي، ذلك المفهوم الذي تخلى عنه التحليل النفسي والطبي وعلم النفس منذ فترة طويلة. هناك أناس صاروا شواذاً جنسيًا من جراء إفسادهم وانحرافهم أو تأثرهم بالآخرين، لكن هناك آخرين ولدوا هكذا، وهذا شيء أصيل وشرعي جدًا تمامًا كالعلاقة الجنسية الطبيعية. إنه ليس مسألة إحصائيات. هذا من حسن حظ القدر الإنساني، لأن تكاثر الجنس البشري دخل في لعبة، يشكل الأشخاص

الطبيعيون الغالبية العظمى. لكن لكي نكون أمناء، عليك أن تعرفي النسبة المئوية المهمة جدًا الخاصة بالشواذ جنسيًا الذين وجدوا دائمًا على مدار التاريخ (في كل فترة من فترات التاريخ)، في أي مجتمع. لأنه بسبب الرياء والسرية والخوف في الفترة التي كانوا يحرقون فيها وهم أحياء، كما في إسبانيا، يمكنك أن تتخيلي كم كان هذا الأمر خفيًا وكم كان هؤلاء سيئي الحظ. لم تعد مجتمعاتنا تحرق الشواذ جنسيًا، لكن إلى وقت قريب كانوا يُسجنون. عندما تتأملين القانون البريطاني والقضية المرفوعة ضد «أوسكار وايلد»، ستدركين ما كان الأمر عليه. هذا بدأ يتغير، لكن ما يضايقني أنه يتغير بسرعة أكثر في المجتمعات الرأسمالية عنه في المجتمعات الاشتراكية. أعتقد أنه يجب أن تكون هناك رحابة أفق وانفتاح وتفهم تجاه الشواذ جنسيًا،لأنه يومًا ما عندما لا يشعر الشواذ جنسيًا بأنهم كوحوش محبوسة أو مثل حيوانات مضطهدة أو مُلهبين بسياط نكات كل شخص، سيكونون قادرين على المشاركة في الحياة الطبيعية وسيشعرون بالإشباع على المستوى الأيروتيكي والجنسي بدون مضايقة أي شخص وسيكونون سعداء إلى أقصى درجة سعادة يحققها الفرد الشاذ ذكرًا كان أم أنثى.

إيفيلين جارفيلد: ما الذي تفعله الآن ؟

خوليو كورتاثر: أقوم بالرد على أسئلتك.

إيفيلن جارفيلد: صارت لك مدة طويلة تفعل ذلك.

خوليو كورتاثر: وهو عمل دائم !

إيفيلين جارفيلد: الآن لن تتمكن من دعوة أحد إلى بيتك.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: ولتكن الدعوة إلى المكتب، حسنًا، مثل «جويماريز روسا».

خوليو كورتاثر: تمامًا مثل جويماريز، مع العديد من السكرتيرات وقدح من الشاي.

إيفيلين جارفيلد: العديد من نقاد «الحجرات الصغيرة» الكتاب، بمن فيهم أنت، في تيار أدبي معاصر يدعى «الواقعية السحرية» . لا أحب الحقيقة التي تقول إن الواقعية السحرية قد اتسعت جدًا بشكل أطلق العنان لعديد من الاتجاهات المختلفة والمتنوعة. التي تشكل معًا شيئًا إجماليًا مثل «عامل التحويلة» – أريولا، واحدة من قصصك القصيرة و«مملكة هذا العالم» لكاربنتير، هما تؤلفان مقتطفات أدبية لا معقولة. مار أريك في الواقعية السحرية ؟

خوليو كورتاثر: ليست لديَّ فكرة دقيقة عن هذا، لكن عندي فكرة عن نوع معين من النقاد الذين يحبون أن يفبركوا لافتات كحرفيين صنائعيين عوضًا عن نقد أدبي حقيقي كنقاد جادين. يرغبون في جني المزيد من المال ببيعهم اللافتات، ذلك لأنهم يسعدون بإلصاقهم لافتات وشارات للأشياء. الواقعية السحرية وصف عام للإحاطة باتجاهات معينة، لكنه لا يشمل كل نوعيات الكتابة. المفهوم أضيق مما يزعمون «أليخو كاربنتيير» وقع في نفس المحظور مرات عديدة، فقال إن كل أدب أمريكا اللاتينية باروكي. بالتأكيد، بشكل من الأشكال، قد يكون الأمر هكذا عنده أو في حالته، حالة «ليزاماليما» أو على نحو أكثر حداثة مع «سيفيرو ساردي»... لكنها ليست على كل حال حالة « فارجا» يوسا» ، ولا حالتي. لذا أنت ترين اللافتات وشأنها...

إيفيلين جارفيلد: اسمح لي أن أعرض ما أعتقده في هذه القضية. إثنان من المؤلفين كتبا أعمال ضمن سياق الواقعية السحرية – لم يكن النقاد هم الذين حاولوا إعطاء تعريف للواقعية السحرية لكن بالأحرى أولئك الذين كتبوا بهذا الأسلوب أو بهذه الطريقة وفي نفس الوقت أطلقوا اسم هذا الاتجاه – إنهما ميجيل أنخيل أستورياس وأليخو كاربنتيير اللذان صاغا تعريفاتهما الخاصة، التي تشبه: الجانب الأسطوري العجائبي والجماعي الخاص بلا شعور الناس الذي يوجد على مستوى أسطوري في الحياة اليومية العادية. أجد الواقعية السحرية عندما أقرأ (أساطير جواتيمالية) لأنني أعتقد أنه ضروري أن يكون لديهم بعض الأسس في الثقافة السوداء أو في الثقافات الأهلية أو في الأساطير الخرافية. ربما في الأساطير المسيحية كما نجدها لدى رولفو، بين الحين والآخر.

كل من هذين – كاربنتيير وأستورياس – كانت له خبرة كبيرة وعلاقة مع السريالية في فرنسا ونظرًا لأن السريالية كان لديها الكثير لتفعله باللاوعي الجمعي، أجد الواقعية السحرية مشابهة لها، لكن من ناحية اللاشعور الأسطوري لشعب من الشعوب، وليس في مستويات عالمية أوسع أو تضم كل البشر.

خوليو كورتاثر: بالطبع.

إيفيلين جارفيلد: لذلك الواقعية السحرية بالنسبة لي هي نوع من الأذرع أو الامتداد الجانبي الإقليمي للسريالية الكيان الكبير، سريالية خاصة أصلية في أمريكا اللاتينية. إنه أسلوب أمريكا اللاتينية في الاتجاهات المذابة أو المنصهرة معًا في الرمزية والشعرية بشكل تركيبي، وقد ساعد مع الروافد الأخرى في صياغة «الحداثة» الخصوصية في أمريكا اللاتينية.

خوليو كورتاثر: بالطبع، هذا واضح لذلك فهي مرتبطة بالسريالية الأوروبية وليست وطنية بحتة، كان أسلوب «روبين داريو» مرتبط قليلاً بالرمزية الأوروبية في شعره. نعم، تبدو لي هذه خلاصة جيدة، تصنيف أو إطار عام.

إفيلين جارفيلد: لا أحد تقريبًا من المؤلفين المصنفة مختاراتهم الأدبية هكذا والعديد من النقاد الذين وضعوا تحت هذا العنوان «الواقعية السحرية» سيلائمون الاندراج تحت تعريفي الخاص. السواد الأعظم من قصصك أيضًا لا تتلاءم والاندراج تحت هذا الاتجاه.

خوليو كورتاثر: لا. يجب على المرء أن يدرس إن كان، على سبيل المثال، «جارسيا ماركيز» مناسبًا لوضعه هنا. أعتقد هذا.

إيفيلين جارفيلد: نعم. أعتقد هذا، أيضًا، بسبب العنصر الأسطوري، وعيه بالتراث الجماعي للشعب والناس الذين يعبِّر عنهم في شكل إطار أسطوري كما في «مائة عام من العزلة».

خوليو كورتاثر: لكن كاتبًا مثل «أونيتي»، كمثال، لا يناسبه هذا على الإطلاق.

إيفيلين جارفيلد: لا.

خوليو كوتاثر: أنا أيضًا.

إيفيلين جارفيلد: قبل إنهاء هذه المقابلة الطويلة، أود أن أسألك عن شيء بخصوص موسيقا الجاز. متى أصبحت مهتمًا لأول مرة بهذه الموسيقا التي أثرت على حياتك وكتبك ؟

خوليو كوتاثر: من الصعب القول بالتحديد لكنني اكتشفت الموسيقا في بوينس أيرس، تقريبًا في سن العاشرة في ١٩٢٤. شهدت مولد الراديو لكنني لم امتلك أعمالاً مسجلة. قبل أي شيء لأنه لم يكن هناك وقتها تسجيلات للجاز، وأيضًا، وبعد ذلك، لأننا لم نكن نمتلك المال الكافي لشرائها. إضافة إلى أن أمي اشترت لي التسجيلات ولم تكن تعرف شيئًا عن الجاز. كانت هي والجاز عالمين مختلفين. لذلك كان الجاز عالمًا سحريًا بالنسبة لي لأنك في الراديو حينها اعتدت فقط سماع التانجو، والأوبرا، والموسيقا الكلاسيكية والفلكلورية. ربما رقصة الرومبا أو فالس فينيسي. ثم في أحد الأيام، للمرة الأولى صبي في العاشرة من عمره يقوم بسماع شيء يدعى «فوكس تروت – مشية الثعلب»، ذي إيقاع ولحن وكلمات. لم استطع فهم القصائد المغناة لكن الأمر كان أن شخصًا ما باللغة الإنجليزية يغني وكان هذا ساحرًا بالنسبة لي. سأكون في الرابعة عشرة من عمري عندما أسمع جيللي رول مورتونس، وبعد ذلك «ريد نيكولز». لكن عندما سمعت «لويس أرمسترونج»، لاحظت الاختلاف. كان «أرمسترونج، جيللي رول مورتون، ودووك إلنجتون» المفضلين لديَّ.

إيفيلين جارفيلد: هل تفضل هذه الأيام الاستماع إلى نوع معين من الجاز عما كنت تقبل عليه في الأرجنتين ؟

خوليو كورتاثر: على الإطلاق. إذا جعلتينني أختار خمس أسطوانات تسجيلات لأستمع إليها في جزيرة منعزلة، سيكون الاختيار صعبًا – عشرة ستكون أفضل. أود أن آخذ معي واحدة لجيلي رول مورتون، واحدة أو اثنتان أو ثلاثة لأرمسترونج، واحدة لإلنجتون من العشرينات أو الثلاثينات. هذا يثبت أنني لم أتغير كثيرًا. لم أعتد أبدًا موسيقا «سوينج – الجاز الراقص»

أو موسيقا «البيج باند – جاز الجماعات الكبيرة». سيكون الاستثناء هنا هو «دووك إلنجتون» لأنه كان بالنسبة لي عازفًا منفردًا وآلته كانت بمثابة فرقة بأكملها.

إيفيلين جارفيلد: عندما كنت تتحدث أمس عن الألعاب الرياضية، ذكرت أنك تفضل الألعاب الفردية بدلاً من الفرق الرياضية لأنه بهذه الطريقة المسئولية الرياضية لن تضيع. يبدو أن الواحد يمكنه تطبيق الشعور نفسه على موسيقا الجاز لأنك تفضل العازفين المنفردين على الفرق الجماعية.

خوليو كورتاثر: قلت أنني أفضل الفردية في كل الحالات، لم أنس الجماعية أبدًا. أنا، ربما، فردي جدًا.

إيفيلين جارفيلد: أنت أكثر تطابقًا مع تجاربك الشخصية حتى في الموسيقا ؟

خوليو كورتاثر: أعتقد أنه يتوجب على الفرقة أن تضحي بجودة موسيقاها. كل شخص يعزف داخل حدود وضمن قيود، ليحدث نتيجة معينة على أساس بعض الاتفاقات والترتيبات المبدئية المسبقة، لكن عندما يعزف الموسيقي بمفرده يمكنه إخراج كل ما عنده دون شروط، يرتجل عندما يريد، يتابع، بالطبع، تغير نغمات وترية معينة، إحساس معين بالعمل الجماعي، لكن في إطار فردي.

إيفيلين جارفيلد: أعتقد أنك اقترحت الكلمة المفتاحية، «حرية الشخص الفردية» في التعبير ضمن مجموعة صغيرة.

خوليو كورتاثر: في السالف مع بواكير الجاز، المقطوعة لم تكن تدوم أكثر من ثلاث دقائق لأن سعة أسطوانة التسجيلات كانت لمدة ثلاث دقائق فقط. أسطوانات الـ «إل بي» ٣ كانت مناسبة للجاز من ناحية، لكن من ناحية أخرى كانت لها أضرارها. بسببها يمكن أن يكون العازفون نرجسيين جدًا، كأي شخص آخر، لذلك يطيلون ارتجالهم لنصف ساعة بينما يكونوا قد بلغوا بالفعل حد الكمال أصلاً... . كانت التسجيلات القديمة كشكل معين من الشعر، كموسيقا سونيتات عاجلة. كان على الواحد أن يعطي أفضل ما عنده في ثلاث دقائق.

إيفيلين جارفيلد: هل هذا أيضًا هو الفرق بين القصة القصيرة والرواية ؟

خوليو كوتاثر: نعم، هذا قياس جيد.

إيفيلن جارفيلد: قمت بهذه المقارنة في أحد أعمالك عندما كتبت أنك تحب كتابة القصة القصيرة كما لو أنك كنت تعزف مقطوعة جاز.

خوليو كورتاثر: أكرر الكثير. عندي مخزون من الأفكار التي أواظب على تكرارها طوال حياتي. إيفي، هلا رحمتني، هلا رأفت بي !

إيفيلين جارفيلد: السؤال الأخير، فعلاً الأخير !

خوليو كورتاثر: التانجو الأخير !■

الهوامش

❖ كانت هذه المقابلة قد عقدت في «سينون»، فرنسا، ١٠– ١٣ يوليو ١٩٧٣، ومجتزأة من كتاب إيفيلن جارفيلد، «Cortazar por Cortazar» المكسيك، ١٩٧٨.

١– يقصد كورتاثر مسرحية الكاتب الإنجليزي الشهير «جون أوزبورن»، (أنظر وراءك في غضب)، التي صنعت شهرته، وكان لها في ذاك الوقت صداها المدوي.

٢– نسبة إلى قصر دوينو على البحر الأدرياتيكي في إيطاليا، كان هذا القصر الإيطالي من أملاك أميرة نمساوية مثقفة تعطف على ريلكه وتحب شعره، وكثيرًا ما دعته وغيره من الكتاب والفنانين الأوروبيين منهم على سبيل المثال جيمس جويس وذلك ليحضروا ما كانت تقيمه من حفلات في هذا القصر الذي بدأ ريلكه كتابة هذه القصائد فيه.

٣– «إل. بي Long Play» المطوَّلة: أسطوانة فونوغرافية يتراوح قطرها بين ١٠ أو ١٢ إنشًا وتدور ٣٣ دورة وثلث في الدقيقة.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
T H A Q A F A T
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

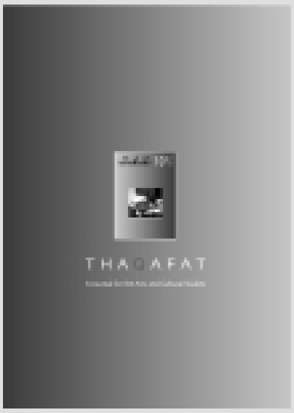
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **Abdulla Yousif**

Thaqafat No. 10, Spring 2004

Contents



Back Cover



Editorial

The Post-...

(Some readers are may be accustomed to my editorial to the journal 'Fusool' which carries a fixed title 'As for the pre-'. However this time, I will be going against this ritual to write an editorial that deals with an opposite title).

Izz-Al-Deen Ismail *

Translated by: Dr. Munira K. Al-Fadhel **

The use of the prefix "post" in most well Known European languages has become recognizable especially is relation to the formation of terminologies and their historical references. As an example, if modern German philosophy in particular, and the Western philosophy in general, have known an influential philosopher like "Kant", his philosophy which was introduced in his various books has come to be known "Kantism". In the Arab world, the "post" has been translated as "Ma Baad", which is a mere literal translation of "post". When "post" is used in those languages, for instance as in "post-Kantism", it is used with reference to a specific latter era to the one when Kant philosophy was predominant. It also means that a certain line of thought, a philosophy has emerged from Kant philosophy, which is still related to it but also different from it. And hence, the "post" came to mark two intrinsic factors, temporal continuity and transcendence in content.

With this in mind, modern Western thought at least could be viewed as the theory and its "post": the theory and what emerges from it, as a continuation but also surpassing it to form another line of

* Professor of criticism in Ain Shams Univercity.

** Writer & Academic form Bahrain.

thought that is different on one level or another. This difference could manifest in an extreme way at times that it might be looked at as the opposite of the theory which it emerged from. A good example could be seen in Lacan and Lacanian theory with reference to Freudian theory in psychoanalysis.

We, in the Arab world, came to know the term "*Ma Ba'd*", through the translation of "post", as mentioned above, as a term that is related to the shaping of modern Western thought specifically, and then became widely used in relation to literature and intellectual doctrines within that thought. However, this usage became prevalent in some of our works only in the last quarter of the twentieth century, but before that, and especially when looking at closely our literary and intellectual situation in the nineteenth and twentieth century, it seems we little needed this terminology and this applies to our ancestors as well. Thus the "post.." always presume a "pre-", it presumes the existence of the theory or the doctrine which is then transcended by the "post". And because the theory and the doctrine have not been realized by our intellectuals during these two centuries, or because real engagement in those theories and doctrines was lacking, there never was a "pre-" to have a "post". Our pedagogy does not believe in communication, even if this communication is based on difference and transcendence. Most of our intellectuals and thinkers fall into the presumption that they are the creators of things and this affects their intellectual and creative behavior and activity. Hence there is always a "pre-", and there never was a "post", we never had a "Post-Kawakbi", or a "Post-Al-Afaghani" or "Post-Al-Aqaad or Aqaadism" or "Post-Taha Hussain- or Tahawism", or even "Post-Qutbism" in reference to Sayed Qutb. And even if Mohamed Mandoor's research on "Poetry after Shawqi", seems to reflect temporal continuity yet it is far from the analysis we are concerned with here.

The question arises: why is it that the "pre-" and the "post" have never manifested in our intellectual life as they had in Western culture?

Despite the possible response provided above, yet others have presented another explanation, claiming that the main reason lies within the fact that our modern intellectual life has never known great philosophers and thinkers who could have laid the foundation for theoretical thought or who could have disavowed previous theories with other ones, just like the thinkers and philosophers presented in our heritage, Al Kindi, Miskawayh, Ibn Sinaa, Ibn Rushd, Al Gazaali and Ibn Khuldoon, to name just a few. And it is because of this that we never had the theories and doctrines which could have invited intellectual activity as a reflection of its time, and consequently there never was a thought that extended from it.

It is not my purpose here to research this phenomenon, or to present a new explanation for it, I leave this for the researchers of the history of Arab thought, and I return once again to the "post", and specifically to a term that has become common in contemporary Western culture, that is the term "Post-Modernism", which has also become common in contemporary Arab writings.

The term "Post-Modernism" has generated a lot of discrepancy in an attempt to define it. Basically the term points to something that preceded it, that is "modernism". Hence one could argue that this term in its simple usage relates to a specific period in twentieth century Western culture, which came into being directly after the culture of "modernism". Many believe that at its outset, "post-modernism" era was related to the use of atomic weapons and the development that followed in the world of technology.

And if modernism has established its general project to counteract the traditional heritage in modern literature and art in general, "post-modernism" came to extend these approaches to its utmost boundaries. That is why "post-modernism" could be seen in alliance with the culture of "modernism", but not in compliance with it. Yet "post-modernism" also means the movement away from many conventions which were common in the era of "modernism". Topice such as "absurdity", "alienation", and "the other", represent focal points in the culture of that era, the same is present in the literature of "post-modernism" albeit with a difference. In addition, "post-modernism" does not attempt to pursue the modernist quest for creating a unified vision of the world out of the scattered and dispersed condition of the universe. In contrast, it adopts the idea that meaning can not be defined, and that the universe has no centrality. This is when the "post-modern" novel writers started challenging the commonly used methods of the novel as an art.

On the other hand, "post-modernism" is usually discussed in relation to the culture of modern

capitalist societies, which is dominated by consumerism. This culture, according to some critics, consists of dispersed and scattered experiences and images, targeting the individual through various electronic communications, which in essence lack depth and originality. And because of such arguments “post-modernism” seems to be in opposition to the traditional cultural values, a characteristic that became mixed up with the theoretical and critical project of “post-structuralism” which shares the same inclination.

Accordingly “post-modernism” represents an era which extends to the present moment. Further, it represents a specific intellectual approach (and an ideological one if you wish) which is manifesting on the level of creativity in art, literature and culture in general. However, it is important to note that the term “post-modern” does not apply to all the cultural works produced in the Western world after the Second World War. And this is true of our present cultural condition, where post modernist works are but a few, as we find that modernist and pre-modernist works are the ones which are predominant in our cultural scene.

And now, what difference did “post-modernism” bring to the thought of “modernism”? Intrinsically post-modernism functions as a deconstruction to the literary conventions in literary theory, whether those conventions were prior to modernism or to what modernism itself has established.

“Post-modernism” has also deconstructed another thing, that is the discrimination between the culture of the elite and the culture of common people, for there is no supreme culture and lower culture, but a culture where all streams of thoughts meet. Another important factor is how “post-modernism” deconstructed the boundaries between genres, and as a result theatrical techniques were mixed with novelistic techniques, and the latter with poetry. In Western theory, critics point to Louis Borges naming others- as a representative of “post-modernism”, and in our contemporary Arab literature, Tawfeeq Al-Hakeem’s project “Almasruwaya” (which combines theatre and novel in one word) might have been impregnated with this intention. Since the beginning of the nineties of the last century, this invitation to erase boundaries within genres has found a welcomed response among a number of Arab men and women writers, and probably Edward Al-Kharat stands out as one who wrote theoretically about this approach in his book “Writing Across Genres”.

It is noteworthy that in the works produced by post-modern writers, whether in Arabic literature or in other contemporary literatures, it is hard to know if the person is reading an autobiography or a history or a novel or a contemplation of images..etc. The driving force behind these writers’ way of thought is that what has settled in the course of time in both theory and practice regarding ontological differences within these genres is but superficial differences. In addition, the dispersion which seems constitutive of the world on all levels pre-empty a similar dispersion in those works, we should not fool ourselves by imposing unity, cohesion and completion on what is multiple, scattered and incomplete.

No matter what the critical position regarding this approach, the most important thing that at the end of the twentieth century we managed at last to use the “post” not as an imitation of the writers in the West, but in relation this time, to a theoretical practice in our contemporary cultural scene, and I mean here “post-modernism”. ■

THE POST MODERN

AS A RADICAL CULTURAL CRITIQUE, WITH SPECIAL REFERENCE TO ARABIC CULTURE

Kamal Abu-Deeb *

This paper is a summary of a much longer and more detailed study which is part of a research project entitled "The Agony of the Modern and the Rise of Postmodernism with Special Reference to Feminist Discourse: The Feminisation of Culture."

I would like to express my gratitude to the Leverhulme Trust in London for awarding me a Major Research Fellowship for three years in order to explore this complex project. Without their very generous award this project could not have been undertaken in the present circumstances.

This paper needs to be read in conjunction with other studies of mine in which I have called the postmodern "the POASTMODERN" and explored some of its manifestations in old and new texts. Here, I bring together some of the theoretical points which are implicit in other discussions and develop them while at the same time exploring new ones.

I

Abstract

Culture can be defined as the processes, mechanisms and products by which man transforms nature into artful objects of desire and modes of organization. The conceptual or mental structures which are responsible for generating such processes, techniques and products are indeed themselves constituents of culture.

Physical aspects of nature are transformed via various means, including tools (which are themselves often products of cultural activity), cultural elements (such as fire, often a cultural product) or natural elements (air, water, sun, ice) into cultural products. The means by which the transformation is carried out are themselves cultural activities.

* Kamal Abu-Deeb is the holder of the Chair of Arabic in the University of London and a founder and former Chairman of Comparative Literature at SOAS.

Similarly, natural states or actions are transformed into moral values that develop into systems of value. Man kills: this is a natural act. The organization of killing, categorizing it as legitimate and illegitimate, is a cultural activity. The system by which the organization, evaluation and judgment of acts of killing as various specialized forms of the natural act are brought about, forms a system of cultural values.

Criticism is a cultural activity. It functions within culture as a system of examination, description, categorization, analysis, interpretation, evaluation and judgment. And it is generated by specific, but varied conceptual structures.

I shall argue strongly that the ultimate goal of cultural criticism is to create a dominant mode of cultured existence that can be described as representing -or better, embodying- a *critical culture*: a culture within which critical activity is of prime importance.

Criticism is both a language and a metalanguage. It is not purely Meta; nor is it purely language. The more language it is, the more of an immediate literary (and creative?) cultural activity it becomes. The more Meta it is, the less of a literary (and creative?) cultural activity it is. Thus, criticism needs to be considered both as theory and as practice just as its space of activity, culture itself, needs to be considered both as principles of transformation and practices of production.

The purpose of this paper is to examine the way in which postmodern thought represents a fundamental critique of some basic categories that are deeply rooted in cultural production. From the notion of Truth to ideas related to literary categories, the postmodern questions, rejects, and ultimately aspires to replace, many such categories. It often develops practices that destabilize and subvert and at times offer exciting alternatives. I consider briefly such practices in art, fiction and critical thought then focus on aspects of narrative which have been for long almost fixed categories, little changed by narrative discourse. My interest is primarily focused on Arab works of fiction but I make reference to non-Arab works mostly for the purpose of extending theoretical applicability and illuminating some of the theoretical points I raise.

In this framework, I argue that the function of criticism is to constantly explore, analyse, evaluate and judge cultural activities and cultural products, particularly systems of value as well as the underlying theory (or conceptual bases of practice) that generates the mechanisms and products of culture.

From this perspective, I suggest that criticism, especially with reference to Arabic culture, needs constantly to be examining and reshaping the following categories:

1- The notion of Truth
2- Identity
3- Purity and hybridity
4- The practices by which cultural products are produced
5- Gender as a basis of social organization and cultural production
6- Authority and the organization (and distribution) of power
7- The sacred and the profane
8- The notion of final text, final act, closure of history
9- Interpretation
10- History
11- Definitions of reality
12- Unity and absence of unity
13- Man and God, man vis-à-vis God
14- Language, especially the status of language as the language of sacred or ideologically sanctified texts
15- The said and the suppressed

16- Representation
17- Attitude to Otherness
18- Centre and margin: majority and minority
19- Systems of value and principles of judgment
20- Freedom: thought, action, choice of alternatives, democratic participation and involvement, oppression and despotism.

Finally, I propose that the postmodern critique of culture has probably been and can develop into one of the most radical critiques that we have had at least over the past century.

II

1-

I intend to argue in this paper that the postmodern has broken up almost all pre-ordained systems and values and concepts and practices. It has done to culture more than any other attitude to culture has done since........Well, how do I know since when, when Truth can never be known. Someone somewhere reading this sentence will think differently, anyway.

And it has done more: it has forced a virginal exploration of the validity of notions by which nations live: history, identity, truth, gender organization, language, culture, etc.

And by so doing it has also forced a re- oh, no not a *re-* but a *new* attitude to culture: it is no longer associated with the high brow and refined: it is the production as such of any form of transformation from pop music to hutch putsch pastiche.

In this perspective, the most radical critique of culture is that which affects the mechanisms of transformation of cultural products and the underlying principles of production as well as the cultural products themselves in their nature and modes of being.

The postmodern affects all these aspects.

It challenges the notion of *genre*, the inherited or assumed structural properties of texts, the importance of unity, the notion of purity and the gender basis of production.

It also affects:

the notion of Truth, the meaning of identity and the role of narrator and the voice as well as the notion of author, authority, maker, etc and the relation of art to reality and, in fact, the very conception of art and the very conception of reality and the position of the artist, maker, writer or scribe within them and in the space between them and vis-a-vis them.

Postmodernism does far more than simply “attempts to go beyond the traditional representational forms of both fictional and historical narration,” as Linda Hutcheon puts it. [“Telling Stories: Fiction and History” in *Modernism/Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, Longman Critical Reader Series (Harlow, 1992), p. 229 / reprinted from *The Politics of Postmodernism*, 1989, pp.47-61].

No other form of cultural critique from Marxism to phenomenology reaches to such depths.

2-

Of postmodernism itself I shall have very little to say; after all, as far back as the early 1980s Umberto Eco had said that “on the subject of the postmodern nearly everything has been said from the very beginning” [“Postmodernism, Irony, the Enjoyable,” in *Modernism /Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, pp. 227-228]. By now we can do away with Eco’s “nearly”. Yet, paradoxically and postmodernly, I shall be saying quite a lot about the postmodern; for the postmodern is fond of

saying things which had been said before, but saying them as quotations or in a slightly different way "with no pretence to innocence," as Eco suggests. What I shall be focusing on is the manner in which postmodernism deals critically with culture, or postmodernism as *cultural critique*.

Eco sees postmodernism as a way of operating. I think it is a lot more than this. It is a way of perceiving and a mode of *relating*: relating to self, to others, to objects, nature, the human world and the universe; to art, the craft one practices, and the way in which it has been practiced in the past and may be practiced in the future; a way of exploration in physical reality and outside it, in time present, time past and time that may or may not be. It is a way of turning things inside out, rules back to front, and freeing the imagination from the last shackles remaining after the great flights of the spirit as from Gilgamesh and over the past few thousand years.

Postmodernism is radical because it is *anti-closure* in all the manifestations of closure and in all aspects of existence. It rejects any conception of culture as a closed system, of society as a closed space, of a text as a closed entity, of language as a closed body of words, of identity as a closed structure of attributes, of the reality it is dealing with as a closed reality, of the relation of the writer or artist to his/her (or, to invent in a postmodern fashion, 'hes'= her+his) 'text' as a closed relationship. In a sense, it is the embodiment of our postmodern scientific / technological perception of the infinite openness of the universe and of the space within which information can flow and of the latent mobility of every aspect of physical reality. It rejects any notion of time as a closed present. While it acknowledges the roots, it perceives of the trunk and branches and leaves as endlessly growing and changing and being capable of transformation into other things. It rejects all notions of unity and perceives of spaces as contiguous or at best as interlacing, never fused into one unified and sealed entity. It argues for continuous and constant possibilities and openness- and note that I am avoiding using the phrase 'open-ended', because it relates 'open' to ëend' and thus acknowledges the existence of an "END". Postmodernism does not.

It is in this spirit that postmodernism practices the interjection of the speaking voice, the physical entity that is the writer, the video clip maker, the film director or the dramatist, into hes (his / her) linguistic or non-linguistic 'text'. It opens the text to its creator, just as it opens it to everything else. In a sense, this implies a desire to transform the subjective voice, strip it of its subjectivity, and treat it as an external, objective presence, as an "Other," to transcend the traditional perception of a necessary space between the narrating voice and the text it narrates and to turn the least likely element of the code into a significant constituent of the message. It is rather primitive to describe this as "narcissistic" or simply "self-reflexive," as Linda Hutcheon has done. Interestingly, she had been beaten to this sort of description by a rather conservative Arab critic, Mustafa Badawi, writing of an Arab poet, Adonis, years before this awareness of the presence of the writer in his text became an issue in western criticism. Badawi had described Adonis's contemplation of his own names in his poetry as narcissistic and churlish back in 1970, I think.

3.

We are familiar in culture with the son rebelling against the father and desiring to throw him away just as we are familiar, though to a lesser extent, perhaps, with the father desiring to throw the son away. In this latter vein, two fathers of postmodernism, Umberto Eco and Ihab Hassan have expressed the view that they really don't know what postmodernism (at least as a term in Eco's case) stands for. Eco says:

"Unfortunately, 'postmodernism' is a term *bon a tout faire*. I have the impression that it is applied today to anything the user of the term happens to like." ["Postmodernism, Irony, the Enjoyable," in *Modernism/Postmodernism*, ed. by Peter Brooker, p. 226].

We have learnt a great deal from Eco; but sons do kill their fathers. As I have hinted already, his contemplation of postmodernism in terms such as accepting the challenge of the past, of the already said, while avoiding false innocence, and in terms of enjoyability and non-escapism, and his summing up of it as a way of operating turns postmodernism into a much less substantive and energetic phenomenon than I think it is. There is a lot more to and in postmodernism than what Eco saw.

4.

When Baudrillard introduced the notions of hyperreality and simulacra he handed us a vital key for the understanding of the postmodern age, but he also performed a most radical critique of postmodern life and culture: a culture in which the simulacra replaces the real object and reality gives way to hyperreality, to the game. In this light, he denied in his famous phrase that the Gulf war actually happened. What people witnessed was no more than a television game, images that impart a sense of pleasure and fun not the reality of massacres and total destruction.

The position of the image in postmodernity and the shrinking nature of the space between object and depiction can permit us to say that postmodernism's ultimate yearning is to go beyond REPRESENTATION and practice PRESENTATION: presentation in both its meanings of display and mimesis. Perhaps we need a new language to be able to describe what postmodernism yearns for, a new language in which we do not have to say:" ... to present **THE OBJECT** itself **as** art," but can say "THE OBJECT ITSELF **is art**," to abolish the *representational* nature of art and establish the existentially *artful nature of life*, reality, existence, language, etc... an artful nature that only needs an eye positioned in/at a certain point to see it.

And when Umberto Eco identifies postmodernism as a way of dealing with the past that is both derived from and in opposition to the way modernism deals with the past (the modern tried to destroy the past, the postmodern recognises that the past cannot be destroyed so he revisits it but with irony, with an awareness of a lost innocence), and when he argues that postmodernism wants to break down the barrier that has been erected between art and enjoyability and to reach a vast public and capture its dreams without encouraging escape, he is in effect saying that the postmodern critique of culture is radical and oppositional in relation to the elitism of the Modernist epoch.

Furthermore, and perhaps more significantly, the feminist critique of language and culture and of the way in which the gender polarity permeates them and forms the basis for their organisation of categories of all sorts has been more revolutionary than anything that has ever involved an awareness of the biases and prejudices of language, culture, society and of the uses and abuses of systems of power, control and exploitation in the social order. In all this, the feminist critique of culture has been couched in the terminology of gender and derived from the apprehension of reality as shaped and exploited by men. Thus, the rebellion against this reality is in essence a rejection of and rebellion against the control practiced by the male over the female throughout history. The systems of values emanating from this reality, which are all configured by men and in the service of the interests of the male, have been challenged, deconstructed and subverted by feminist discourse in most aspects of human activity from literary creation to science. And new systems of value, emanating from the realities, yearnings, frustrations, dreams and psychic structures of the female have been burgeoning. In an initial form, this is embodied most touchingly and eloquently though often vaguely and incomprehensibly by the young writings of Helen Cixous. Cixous's texts of the 1970s explode with a new energy, unfamiliar in writing- whether male or female- before and depict the reality of women at the height of the modern age in terms that would not have been totally strange if applied to women in the Middle Ages. And the very heart or centre of Cixous's rebellion is the reality of phallocentrism in culture and society and the emotions, feelings, impulses that it stirs up violently in the heart and mind of a young woman living in the last part of the 20th century in one of the most complex and liberal societies in the world, French society.

In more ways than one, Cixous's writings of her early period depict at one and the same time the rebellion against the male and the disillusionment with modernity, although the latter is never stated as explicitly as I have stated it here.

The critique of phallocentrism has been closely linked with the critique of Eurocentrism and 'Westocentrism' as I have called it elsewhere. And in terms of its outreach and importance for international relations as a whole, within and outside the cultural space, the critique of

Westocentrism has been one of the most important aspects of the postmodern critique of contemporary life and culture. It is obvious that the critique of Eurocentrism as performed by Edward Said, Homi Bhabha and most like-minded critics, is deeply connected with postcolonial critiques all over the world.

The postmodern has been deeply entwined with the emergence of the postcolonial, with the massive critique of the colonised, the coloniser as well as the processes and agonies that permeate the relationship between them and between each of them and itself not only within the political space but also within the space of culture itself.

Now, in arguing that feminist critiques and postcolonial studies have been radical cultural critiques, I am simultaneously arguing that postmodernism as such has performed a radical critique of culture. For it is my belief that feminism and postcolonialism are ontologically connected with the critic of modernity in general and have greatly contributed to the emergence of a postmodern sensibility and a postmodern age. This needs far greater elaboration than is possible here.

5-

But perhaps the most radical of all has been the critique of the notion of Truth.

This in fact permeates almost all other aspects of the postmodern critique, just as does the critique of the notion of purity, be it that of race or society or culture or linguistic texts.

ON *TAWLID* (HYBRIDITY)

My central thesis here is that the postmodern critique of culture has struck at the very heart of the social order and the cultural world. Postmodernism centralized -ironically- and foregrounded the notion, terminology and process of mixing, of cross- fertilization, of *tawlid* or hybridity, of impurity. So much so, in fact, that postmodernism can be simply defined as the philosophy of impurity (though a negative definition, it is more than valid, I think), thus dismantling one of the most deeply rooted biases in European history, at least from Aristotle onwards: the centrality of the well-cut, well-sculpted, well-defined, well-fenced and the sanctity of pure categories. In the process of theorizing this, the postmodern has brought in and developed notions and processes of devastating impact on our perception of our selves and the worlds in which we live. And more dramatically, in actual cultural production, the postmodern has produced entities, structures, works of art, social realities which possess this common quality: impurity, mixing, juxtaposition, in the process accepting likeness, in betweenness, nearness, contiguity, adjacency, and going as far as accepting contradictidness.

Thus the postmodern has argued against purity in conceptions of social realities: society is not pure and unified, but mixed and multiple. In the words of Edward Said, “Partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic.” *(Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1993, p. xxix). It argued for mixing in writing, thus the theory of genres collapsed: a text is no longer poetry or prose, fiction or non-fiction, historical or fictional. A text now is a mixed body or rather a body of mixed entities. In literary theory, from the well-defined categories of critical activity we have moved to critical texts that use multi methods and ways of constructing an argument and a critical text. A film is no longer just a film in the traditions of the mid-20th century but a video-clip which incorporates multimedia techniques of embodiment. So is painting, sculpture, music, song, drama, architecture, city planning, etc.

But hybridity does not manifest itself only on these levels; it goes much further and far deeper. It reaches the space of the creative faculties and the processes of constructing artistic objects wherein the historical, or what we believe to be historical, is mixed in the most flowing and natural of fashions with the imaginatively constructed, or what we come to know after much exploration to be imaginatively constructed. In this fashion, a tale, a narrative, will partake of a historical reality or

text and side by side with this it will place a wholly imaginatively constructed movement of the narrative, or what Vladimir Propp calls, 'function', progressing in a free fashion to accumulate more of one or both of these narrative episodes without any predetermined or imposed order. All this is done in the tradition and style, but often without the spontaneity and fluidity of shift of, the great initiator: Shahrazad of Alf Laylah wa Laylah (The Arabian Nights). Shahrazad would narrate a passage or two involving protagonists like al-Khalifa Harun al-Rashid and his grand vizier but only to construct episodes that had never been reported by historians to have been connected with either of these "real" historical figures. *Kitab al-'Azamah*, as I have shown elsewhere, would mix the historical with the fictitious without showing any sign even of an effort to do something unusual, without colouring either even with a tint different from the other. In a similar fashion, Elias Khoury or Kamal Abu-Deeb would take figures from Palestinian or ancient Arab history and narrate episodes connected with them only to let them flow into purely imaginative constructions of fictional reality. Al-Mutanabbi in Abu-Deeb's work is real, historical, but much of what he does is totally invented but smoothly incorporated into other things that he is known to have done.

Interestingly, just as this is one of the most fundamental qualities of the Arab narrative imagination or craftsmanship in the classical age it is as much a quality of the imagination of Borges, Marquez, Salman Rushdie and many others in our own age. And in this sense also, the **post** modern is a **poast** modern.

Mixing in this fashion generates a view of, and feeling about history, reality and the creative process very different from the pre- postmodern (whatever we call it) ones: a view that in its essence is uncertain, wherein nothing, especially history, appears to be credible or trustworthy when proclaimed as fact. And uncertainty generates a view of Truth as untruth or at least as questionable or multiple. Truth as such, with a capital T, no longer forms the basis of our perception of our selves or the world in which we live and operate and die. The only certain truth is the last, namely *that we die*. Only the non-active (usually) act of dying is certain, but all else about death is not. Even that we are born and how we are born is no longer certain. Dying is.

Apart from dying, everything else becomes questionable, suspect and contingent. In this fashion, the postmodern critique radically challenges our accepted norms, views, perceptions and indeed realities. It is for this and many other reasons that I have considered it one of the most radical critiques of culture ever performed.

Part of the radicalism I attribute (wrongly, perhaps, who knows?) to postmodernism both as an actual achievement and a potential possibility, is the questioning of the systems of value in culture, morality, ethics, aesthetics, etc. In this act, notions or values that are of great importance to a given culture (such as generosity, masculinity, heroism in Arabic, for instance) are challenged and anti-heroes are created to embody this challenge. The idea of the supreme male, as god, father, ruler, and in all cases (heroic, noble and unbeatable), is thrown into doubt often with irony or through paradox. The hero is stripped of his heroic halo, the ruler is shown to be ruled, the father is challenged by the son, etc... The male-dominated culture begins to be re articulated and *presented* from the perspective of an anti-male female, a female that is not equal but more powerful than the male. We thus have the postmodern prominence of the female and, as part of it, feminist interpretations (often wrongly called RE-interpretations) of everything, from literary texts to history to social, political and economic realities. Indeed, we have a newly constructed feminist perspective on everything, beginning with the male, the male/ female relationship, language and ending with the functions of clothes and the role of females in the world of bees and beasts.

6-

ON AUTHORITY

The other major aspect of the human order of which I see postmodern critique to be most radical

is power and authority. Neither power nor authority is a new item in human experience and the critique of both is amongst the most ancient in writing and social reality. *Kalilah wa Dimnah* in Arabic, which goes back to Sanskrit via old Iranian, is an exploration of power and authority and their role in human society. So are hundreds of treaties and books before and after, in both Arabic and other cultures. But the postmodern critique of power and authority, I think, has gone both much deeper and much wider than ever before.

Power/authority is familiar in its political form, and also in its religious form as well as in forms such as feudal control, class exploitation, etc... but the postmodern has revealed the mechanizations of power/authority in many other aspects of human life: in particular, the authority of language/discourse/ the discourser and of other semiotic systems, and in the sphere of male/female interaction.

The authority of language was enshrined in human existence extremely early but was given a final formulation in the notion of the *logos* wherein God is. In the beginning was the Word and the word was the spirit of God. And Islam came to confirm this Jewish-Christian notion and give it further depth by extending the Word from a single entity to form an entire text. Everything in the Qur'an is the word of god. We have had to struggle hard to shed this sacred nature of language and its authority and we have not yet got very far. But the postmodern has challenged the power and authority of language, and gone further to reveal the authority of discourse as did Michel Foucault and Edward Said in particular and the authority of the discourser, the author of words as Barthes, myself and others have done.

All this was also enforced by the challenge to the authority of ideology and by revealing the myth of freedom from ideological bias and the myth of objectivity.

In a culture such as Arabic, this aspect of the postmodern critique can play a crucial role. A culture dominated by texts, by the authority of scribes, commentators, explainers, editors, in tens of fragmented sects, has never had a strong awareness of what language can do or of such a position as the authority texts possess or the authority of the author, God and man.

7-

DIFFERENCE, MIMICRY, PLAYFULNESS

A most dramatic aspect of the postmodern critique of culture arises from the different attitude to *difference* that has blossomed over the past few decades. Difference, which had been for centuries looked at negatively-be it with fear or scorn- has come to be held as a cause for celebration. Combined with this has been the celebration of specificity. In more ways than one, this has been the most crucial change on the social and cultural levels. And in this, it contrasts sharply with the political and economic philosophies dominant today in many Western societies especially American society. The latter aspires to impose one economic and political model on the entire world. Hence arises the great value of the postmodern attitude as a form of resistance to American hegemony.

Both socially and culturally the changing attitude to difference has opened new horizons for relations between various groups, of whatever nature they are, in many societies in the world. From homosexuality (note that I have used the abhorrent term!) to mystic beliefs, going through ethnicity and religion, being different tends now to be viewed as a positive aspect of the Other or, at least, as an aspect that needs to be tolerated if not totally accepted. The view of other cultures, especially in the countries of the centre, has changed so fundamentally that the contribution of these other cultures to the cultures of the centre is now widely acknowledged. Furthermore, much of what is widely acclaimed in cultural production comes from those other cultures or cultural origins. Note how many prizes, for instance, have gone recently in the USA, Britain and France to writers from the margins or who belong to marginalized groups. The emergence of women, both from within the centre and outside it as major actors on the cultural stage can, in my view, be considered in this

light. It is true that Harry Potter, for instance, is a male, but the person who has created him and become the world's no 1 best seller is a young female.

8-

One final aspect of the postmodern is the idea of mimicry. From cultural studies to art, mimicry occupies a significant place in the attitude of the weak to the strong and of the artist to his reality. The weak, the oppressed, the colonised is now believed by some intellectuals (most of whom happen to belong to the weaker ethnic or cultural groups in Western countries e.g., Homi Bhabha) to mimic the strong. I am still more inclined to the interpretation of this aspect of the behaviour of the weak offered by Franz Fanon, although I can see the validity of the idea of mimicry in some spheres of behaviour. Generally, I believe that the weak tends to consciously and subconsciously emulate the strong and aspires to be a version of some sort of him. Women generally do not *mimic* men now but aspire to be what men are, to be another version of the male. Or at least most of them have done so until recently.

But where it does exist, mimicry as such can be related to a more general current namely, fondness of playfulness. Playfulness is not new but in the postmodern space it is a prominent motive. And playfulness as such is a real challenge to the dominance of rationality, conformity, tradition, continuity and seriousness that generated much of what is appreciated in the established cultures of the world. When the intellectual who belongs to a weaker culture believes that he is only mimicking the strong he is in fact being playful: his game is to appear to be stronger than the strong and thus to appear to get over the complex of inferiority from which he suffers. But deep down he knows he is playing a game, he is not speaking with complete seriousness, he is not describing himself but only describing a conscious pretence or claim to possess power over his superior adversary, his present or former master.

9-

ON THE SHRINKING SPACE, THE VANISHING SPACE

The annihilation of the space that traditionally separates the perceived object from its artful representation is so fundamental to the postmodern imagination that it has become a vital principle of writing in fiction. A postmodern narrative text generally strives to articulate a highly conscious process of entangling the narrated with the language of narration and the 'I' of the narrator. It also foregrounds the code to a point never before reached in modern times. But more importantly still, a postmodern narrative body is an embodiment, a simulacra, as Baudrillard would say, of the world itself and of the position of the narrator and generator of the text in it. In Arabic poetry this dates back at least to the sixties, even before it became a feature of the postmodern text in Western writing. In Arabic fiction, it is gradually becoming a dominant principle. Elias Khoury narrates as though driven by a forceful desire to narrate as one speaks in everyday evenings of *samar*, the easy going chat within an intimate group of friends. Especially on the level of its multiplicity of languages, tones, accents, plots, themes, motives, characters, and techniques of narration, as well as the level of the historical sources from which it derives the narrative bits, the text embodies the ideal world of the postmodern imagination, not necessarily as actualised, but often as longed for.

10-

ON SELF DECONSTRUCTION

While postulating paradox and irony as fundamental processes in human existence and culture, the postmodern eventually deconstructs itself in a fashion that reveals its inherent paradox and

irony. For in its critique, nothing remains but language. Language alone has a truth value, language does say, does speak and it does so forcefully and eloquently. Language not silence procreates meaning. Of course, postmodernist thought derived its very initial impulse from denying that language has any stability at all. But having done everything *in language* and *by* language and nothing else, and having managed to articulate the most sophisticated of its notions *in language*, the postmodern has shown that its very fundamental principle has no truth value at all, or at best has, like everything else, a relative truth value. So, only language has survived the postmodern onslaught on culture (and its major tool, language), an onslaught that was carried out *in languag*e. However, in the process at least the vital need of being always on guard when we use language has been established and the need to subject language itself -our major tool of critique- to a fundamental critique has been enshrined. Thus, females have carried out a massive critique of language as a language constructed by the male species. The colonised have carried out a subversive analysis of language as the language of the coloniser, etc, etc. In all this, language itself became at one and the same time a message and a code, a language and a metalanguage, just as culture itself is and as criticism itself is.

Yet, one specific quality of the deconstructive activity in postmodernism deserves to be highlighted: its conscious, purposeful and deliberate nature. While Derrida's basic notion of deconstruction, of language itself, implies that the *differance*, as well as deconstruction are innate properties of language and the texts produced by using it, and hence free from the will of an active subject, the deconstructive dimension of postmodernism is an act performed by a subject wilfully and consciously and normally for specific purposes, whether conscious or unconscious. The deconstructive act itself is normally fully conscious. In this sense, deconstruction can be legitimately said to originate in Heidegger and Derrida only as a general conception of the nature of linguistic activity but to belong as an act of the creative imagination to the postmodern aesthetic space.

I suggest that part of this aspect of the postmodern perception of the world is the interplay, mixing, harmonious links and conflicts that the postmodern writer *creates* or *perceives* and reveals between narrative and history. History is narrated not for its traditional purposes, not to draw lessons or to recreate heroes or to preserve collective memory alive. It is narrated in order to reveal its fictionality, while fiction is narrated and inserted into the real and historical in order to camouflage, sometimes even to deny its fictionality and create the illusion that it is historically authentic (but why do you call this an “illusion?”). By doing this, no history is left sacred; nothing remains in possession of the quality of being TRUE, authentic, fact; nothing is accepted as having truth built into it as a matter of nature.

III

THE POSTMODERN AND ARABIC CULTURE

Let me now outline ways in which the postmodern critique of culture appears to me to be of vital importance for Arabic culture and Arab society. All the aspects I have selected to focus on can bring, and will bring, new dimensions to cultural, social and political life in the Arab world if and when they are adopted as both tools of analysis and attitudes genuinely held by intellectuals and non-intellectuals alike. These aspects will help to vitalise the analysis and transformation of what I consider to be fundamental axioms and paradigms of Arab life, amongst which the most significant are what follows:

The notion of Truth
Identity
Purity and hybridity
The practices by which cultural products are produced
Gender as a basis of social organization and cultural production
Authority and the organization (and distribution) of power

The sacred and the profane
The notion of final text, final act, closure of history
Interpretation
History
Definitions of reality
Unity and absence of unity
Man and God, man vis-à-vis God
Language, especially the status of Arabic as the language of the Qur'an
The said and the suppressed
Representation
Attitudes to Otherness
Centre and margin: majority and minority
Systems of value and principles of judgment
Freedom: belief, thought, action, choice of alternatives, democratic participation and involvement, oppression and despotism.

I shall deal very briefly with some of these aspects, leaving a more detailed and comprehensive discussion to a more appropriate occasion.

1- The notion of final, singular, closed and sealed Truth is combined with the notion of transcribed Truth at the very beginning of time and creation. The Qur'an is preserved in a lawh *mahfuz* (literally, preserved tablet or board) then an image of its is delivered. That image contains the final truth delivered by the Seal of Prophets, Muhammad. This notion of a circular existence in which beginning and end are identical closes Arabic culture within its sphere and prevents any attempt to break outside it. Paradoxically however, this is in a social context in which the Muslim community has always been split and splintered by divisions and sub- sub- sub -divisions. Each entity believes however in the same notion of final truth as it arrests it: its own vision or texts or interpretation or Truth. Thus, what appears like multiplicity is in fact not at all a situation of belief in and acceptance of multiplicity and multi truth(s). It is a reality of fragments, or closed derivative spaces, within each of which the notion of singular, absolute and confined truth reigns.

2- To introduce into this context a notion such as that propagated by Adonis and a number of other Arab intellectuals at least as far back as the sixties [Jubran Khalil Jubran early in the 1920s was using the notion of "truth" (haqiqa) in the indefinite, rather than "The truth"] and by postmodernists over the past 30 years, is a dramatic act. The situation has been beautifully formulated by a man from outside this cultural space completely. "*For the Ayatollahs*," Carlos Fuentes has recently written, "*reality is dogmatically defined once and for all in a sacred text. But a sacred text is, by definition, a complete and exclusive text. You can add nothing to it. It does not converse with anyone. It is its own loudspeaker.*" In the face of such a reality, Fuentes goes on to say, *"Our future depends on the enlarged freedom for the multiracial and the polycultural to express itself in a world of shifting, decaying and emerging power centres."* ["Words Apart" in *Modernism/Postmodernism*, ed. By Peter Brooker, p. 246]. A cultural critique, in a sphere defined and encircled largely by Ayatollahs old and new, can only be radical and genuine if it faces the serious questions posed by the notion of the finality of texts and completeness of prescribed Truth and if it has the courage to aspire to develop and help to blossom a critical culture which subjects its very founding principles to its vehemently uncompromising critique.

3- Fuentes's statement leads me to the next most crucial aspect of culture, and particularly Arabic culture, within which the question of multi- and poly- whatever it is- has the highest possible degree of significance and importance. Philosophies of assimilation and unity, notions such as the laughable American metaphor of the melting pot, have always led to disastrous consequences, from individual torture to massacres on a small scale to pogroms and holocausts. Whether racial, cultural, political, social, artistic or anything else, the desire to fuse heterogeneous elements into a

homogeneous *sabika* of gold, silver, or even pottery has always meant that the strong, the ones who possess power, exerted all forms of pressure, from gentle neck breaking to complete smashing, grinding, or *sahl* (an old Iraqi invention that we may soon see practiced again on the streets of Tikrit or Baghdad by the Americans) against the weaker and the powerless. In a theoretically pure space, fusion and unity and the formation of *saba'ik* may work admirably and to bewitching effect, but where in the world do we have pure spaces? Nowhere. Hence, fusion, unity, melting pots or acid pools and such devastating metaphors need to be challenged and constantly subverted and stripped of their claims to embody positive processes for social organisation. In Arabic culture, just as in Western countries, diversity, multitudeness, difference, contradiction, negation are the more dominant modes of existence. And in Arab society (ies) in particular there has always been a split between reality and the perception of reality or, rather, between *reality* and *ideology* on this particular level: reality is complex, varied, made up of different groups, races, ethnic origins, interests, beliefs, religions, sects, artistic tendencies, aesthetic principles, costumes and cuisines; yet every ideology has always been an ideology of singularity, purity, unity. The Arabic language had many terms for the racially pure: from *salibah* to *quhh* to *mahd* to Arab, and many for the impure and different, least offensive of which is *a'jami*, identifying the non-Arab with the animal kingdom which is deprived of the gift of speech and linguistic knowledge. Islam added to this galaxy of distinctions and categories its own signs: *mu'min* / *kafir*// *mushrik* / *muwahhid*, etc. In our recent history, the conflict between nationalism and other types of identity has often taken a violent shape. Each of our nationalisms, Arab nationalism, Syrian nationalism, Lebanese nationalism, Egyptian nationalism and more recently Gulf nationalism, etc, has been exclusive (often without being aware of its exclusiveness). Arab nationalism has thus appeared to be and acted as if it were anti Berber, anti Kurdish, etc. The same thing can be said about splits on the religious level. The Lebanese civil war in the last quarter of the 20th century revealed the grotesque nature of sectarianism just as the American occupation of Iraq is now revealing the ugly nature of the splits, conflicts and clashing aspirations of Sunni and Shi'i Muslims. Whether intentionally or not, and I believe it to be intentional, the American slogans of wanting to free Iraq and create a model for democracy in the Middle East have been designed in full awareness that the sectarian and ethnic contradictions in Iraq and the region as a whole, especially with the domination exerted by Israel as an exclusive Jewish state, will not at this point in time permit the emergence of a democratic model (which is precisely what the Americans want as an excuse to stay in Iraq and control its oil wealth and milk its fortunes for decades to come in the name of 'reconstruction'). No sooner had the Americans occupied Iraq than they found the justification to bring back to the fore the old sectarian divisions which the Arab nationalist movement had sought to transcend and even suppress. The Americans now distribute posts in government in accordance with ethnic and sectarian percentages while preaching a language alien to all this in their own country and all over the world with one notable exception: Israel.

4- The postmodern insistence on multi- whatever it is- from language texts to social texts (i.e., the social order of organisation) embodies a new and rediscovered horizon for thought and people's aspirations if it is turned into a fundamental constituent of the conceptual tools for social organisation in Arab society (ies). A critical culture will take a position on these issues and demonstrate the vital necessity of making a shift from what I have elsewhere called the aesthetics of similarity and unity to a new aesthetic of difference and contiguity.

5- Centre and margin; majority/ minorities; powerful / weak; male / female; coloniser / colonised are all binaries connected at the level of ROOTS, origins, deep structure. What is said about one can be seen to be valid in many of its implications with reference to the other. And the postmodern attitude to all of them is singular on the level of ROOTS. What I have said already about some items applies to centre/margin, majority/minorities, but a little more deserves to be said about these specific issues. Not only with reference to Arabic culture and Arab society but also to the world at large, the postmodern critique of notions of centre, of the essential superiority of centre, of its almost divine right to rule, of its utter indispensability, and its 'born-to-be and has-to-be' control of margin is in my view totally revolutionary. In other works of mine, I have extended this to the notion of class,

thus incorporating a basic element of Marxist thought into the space of the postmodern critique. And in Arab society, the need to challenge and transform or subvert or explode the divine belief in the validity and indispensability of the dominance of centre is immense. The centre is the square or alley in which one lives, then the part of the town (south/north, east/west), then the district, then the capital city, then Cairo, then the Arab nation. And these centres struggle not only against their margins but also against each other. The same thing is true of the notion of majority / minorities. The majority has all the rights, the minorities may be granted some by virtue of a desire to be charitable, but has few or no 'natural' rights. The principle of 'IJMA', on the cultural, religious, political level is the embodiment of this ultra dominance of the majority. Breaking outside 'IJMA' is *khuruj*, betrayal, outsiderness. And it is damned in all its forms. The word for it is *bid'ah*, and *bid'ah* relates to '*IBDA*', thus '*ibda*' itself is condemned. A culture that condemns '*IBDA*' can only ossify with time. And this happened to Arabic culture until a generation of mubdi'in rebelled and practiced their '*ibda*' in direct challenge to the established order. They were condemned, of course. They still are, but now they have established a space within the larger oppressive cultural space that is very tenacious; it cannot be strangulated, despite the bombs and court cases and books and newspapers everywhere that try to destroy that narrow *mubda*' space. As I said earlier, attitudes to ethnic, religious, national, cultural minorities have always been problematic, at times reaching a high degree of violence, at others subsiding and turning mellow. But they certainly are not ones that can be maintained and defended as just and fair principles of social organisation or care about human beings and their rights.

6- Last but most, I select the interplay between postmodernism and feminism as the most crucial aspect of the critique of culture that derives its ideas from postmodernity. The profound linkages between the female and postmodernity are the subject of a major research project of mine and I can only hint here at some of the vital points that result from this kinship or indeed lineage.

Feminism has been postulated as the political conscience of postmodernism in an interesting project outlined by Laura Kipnis at a time when all grand narratives, in Lyotard's words, have vanished and when Marxism, for instance, has, in Terry Eagleton's view, ceased to exist or at best has turned into a mere signifier with no referent and lacking the quality of a sign. I shall elaborate on Kipnis's project a little later. In the novel feminist perspective, postmodernist critique goes beyond the strictly cultural to become a fundamental critique of all aspects of life: linguistic, cultural, political, economic, social, etc. For all aspects of life as we have inherited it are fabricated by males. A critique focusing on gender, in whatever way it is done, will by necessity be eventually comprehensive and far-reaching as everything in life is tied up with gender and is gender based.

7- To introduce such a perspective into Arabic culture can be genuinely revolutionary in the original, now dead, metaphorical sense of revolution. For, this culture is perhaps one of the most male-invented, male-perceived, male-constructed and male-dominated amongst the major cultures of today's world. From its God to its street cleaners, almost every active agent in it, every holder of authority, has historically been male (exceptions are so rare and well known that they keep on being quoted to the point of boredom to counter the view I have just put forward). Its language is most certainly male oriented and biased, despite hints here and there revealing traces of elevating femininity to a higher position. Its basic classification of the world is a straightforward binary opposition of masculine/feminine. The two hardly ever interact and on those occasions when they do, maleness always comes on top (note the appropriate though completely unconscious metaphor!!). Feminisation, as I have shown in work published 20 years ago, more often than not produces morally negative semantic effects (*qadi* = a male judge > *qadiya* = a devastating female, a blow; *na'ib* = a male deputy > *na'ibah* = a disaster; *khalil* = a male friend > *khalilah* = a *mistress*). Exceptions do exist: the feminine form sometimes indicate the highest degree of achievement in a given field or activity: '*alim* > '*allamah* // *bahith* > *bahhathah* // but this is not a common characteristic.

8- There is very little doubt in my mind that a feminist vision that breaks outside the restricted domain of women's bodies and emotions in relation to sexuality and male domination at home and

in the work place can be of crucial importance in the Arab world.

The modernist project in the Arab world has been an all encompassing one, a grand narrative whose ultimate aspirations have been to resurrect a golden past not by emulating it in its constituents but by achieving in the present something of equal glory to that of the past. This has been couched in terms of modernising the Arab world and assimilating all those aspects of western cultures and societies that embody ‘progress’ and have been considered to be the sources of the great achievements of the west in its recent history, from science to social and political organisation to the position of women in society. But the project also came to life in the cradle of another great western political notion of the past two centuries: nationalism. Like its western counterpart, Arab modernity has been conceived within the framework of the nation: the nation being in one doctrine, Greater Syria (the Syrian National Party founded by Antun Sa’adah in the 1930s), in another the Arab Motherland (the Ba’th party founded in the 1940s in Syria by Michel ‘Aflaq and his colleagues) and even The Lebanon (The Phalange party founded by Pierre al-Jumayyel in the 1950s) and Egypt (the calls for Egyptian nationalism by figures like Lewis ‘Awad). Later on in the most successful of doctrines, that of the Ba’th party, the nationalist element was fused with socialism. Then came Jamal ‘Abd al-Nasir in Egypt with his new vision of a nationalist, socialist state unifying the entire Arab world. Thus the great project of modernity with its cultural constituent was Arab, nationalist, socialist, aspiring to free the Arab world externally from colonisation and imperial domination and hegemony and free it internally from feudalism, exploitation, market capitalism and so forth and so on.

But the project was excessive in its emphasis on each and every item of its doctrines. Freedom was defined as only being deserved by al-sha’b (the people, the masses, the folks) and not its enemies; socialism turned into state capitalism which damaged even small businesses and land owners; nationalism became almost racist in that it focused totally on the Arab element, racially, and negated the rights of all other minorities. And at the very heart of the project lurked an assumption that this was not only an Arab project but also an Islamic one, though Islam was more of a slogan in political terms. Women were considered part of the masses which need to be liberated and no special status was assigned to them and their issues.

But the project crumbled and by 2004 it is non-existent. In the aftermath of its collapse and mostly due to the victorious march of Reaganism and Thatcherism first then to Bushism 1 and 2 and the new world order and globalisation and the American aggressive occupation of Iraq with the participation of Britain, and due to utter fear for there own positions, the ruling individuals and clans and families and parties throughout the Arab world began to espouse American and British inventions of political organisation that were done simply for export. Thus, in Iraq democracy, American-for- export style, began to be aspired to as a distribution of spoils of power between the various clans, tribes, sects and ethnic groups in the country. No body appears to say to George Bush and Tony Blair: but will you accept this model of democracy that you are imposing on Iraq and want to spread throughout the Arab world for your self in Britain and the United States? How about distributing power in Britain between Muslims, Hindus, Catholics, Protestants, Anglicans, Atheists, English, Welsh, Scots and Irish, homosexuals, lesbians, traditional bisexuals etc...? And in the USA on similar lines.

In other words, in Iraq and outside it, but in some cases for genuine reasons, the idea of multiplicity and sharing with others began to take roots. Fear performs miracles and does the undoable. That this is a feature of the postmodern age in the west is of interest of course where multiculturalism has become accepted on a large scale but is regularly fought by people who still advocate the purity of the European and white American dreams and races and destinies. Thus, a genuinely positive feature of the postmodern creeps into Arab society and may lead to either civil wars as it did in the Lebanon and Iraq or to positive results. No one really knows.

A significant female element participates in the debates about these issues and the number of women in government has risen. In Iraq 25% of seats in parliament are supposed to be allocated to women. Thus the feminist and the postmodern aspects of contemporary society appear to be converging once more. Yet, it is difficult to say that the change in this case has come about due to women’s own struggle. Men seem to be the prime movers in bringing about the change but the outcome is one: the greater visibility of women in public life and political life in particular and the intensification of the process I have called “the feminisation of culture.”

9-

The Body

The body procreates life. This is true of all bodies, animal as well as human. But the human body procreates much else: it is the site of almost all taboos, prohibitions, notions of *halal* and *haram*, sacred and profane, moral values and systems of morality, just as it is the source of our perceptions and metaphysical conceptions about the world, divine and human. The life and death of the body are at the centre of much of what we have done in the way of organising ourselves into groups, societies, systems of government, etc. It is also of course the source of our interest in economics, science, industry and the environment as well as art and aesthetics.

Furthermore, the female body has been particularly important in the space of our concern for and interest in bodies. And feminism has turned the female body into a site for the arguments about male/female, history, literature, culture and almost everything else. And in the process, the feminist critique of culture has been a major current of thought and a major contributor to the contemporary attitudes towards most aspects of culture and the social order. It has been radical, subversive, illuminating, exciting, harsh and enjoyable as well as painful. And in the context of my argument about the radical nature of postmodernism, the fact that feminism has offered an exciting critique of culture demonstrates that postmodernism itself has offered a radical critique of culture. For, feminism is existentially and ontologically linked to postmodernity and postmodernism. Indeed, the hypothesis I have been working on for the past few years is that feminism owes its burgeoning and blossoming to the postmodern age and its failures and successes. The collapse of totalising discourses, the death of grand narratives, huge collective identities, etc has been instrumental in shifting interest from such areas to feminist issues and ideologies. The feminist can be positioned at a point where it is in direct opposition to the philosophies of the Enlightenment and to most aspects of modernism, wherein it coincides exactly with postmodernism. In clearer words, modernism can be said to have been almost wholly a *masculine* project whereas postmodernism is at heart a *feminist* project. I am not sure I can yet validate my theorem, but I can use it as a guideline in the present context to suggest that the achievement of feminist critiques of culture can be credited largely if not wholly to the postmodernist critique of culture. And one of the most fundamental aspects of this critique is to do with our attitudes to the body, male and female. Our changing perceptions of moral values, of homosexuality, of lesbianism and of minorities and marginals in general, from ethnic to religious, are all entwined of course but within that the place of the body forms a major strand. (Quite interestingly, Terry Eagleton has recently produced a novel interpretation of Marx's proletariat, stripping it of its familiar connotations and connection with the industrial working class and revealing how etymologically it relates to the body of the labourer!) The recent split in the Anglican Church over the consecration of a gay bishop in America and the uncompromising opposition to it by African churches, demonstrate how our attitude to the body (which body we are permitted to desire and which we are not) goes beyond the familiar boundaries and fences surrounding the body and its sexuality to impact on the life of whole communities and institutions. They also go to show that the world is not one: that what is on the whole accepted in the postmodern West (if this is a valid phrase to use, and it probably is not!!) is totally and vehemently rejected in other places, such as Africa and Asia, which are still struggling to cope even with their pre-modern 'modernities', which in itself has wide ranging implications for cultural critique: how do we approach issues of such divisive power when we are performing critical acts within cultures which differ so diametrically in their attitudes to certain aspects of human existence? What are the rules by which we play? Are their universals of cultural criticism? Or is everything relative and bound up by, and to, time, place and 'historical experience', to use a phrase favoured by Edward Said?

Let me contemplate this point a little further. Political freedom, the role of the intellectual, freedom of expression etc., are much discussed issues in contemporary writing. And they are crucial issues for cultural criticism. But are there rules that we can apply simultaneously and synchronically across cultures when we consider such issues? One great aspiration of Edward Said's has been to

see the intellectual involved in the public space and positioning himself/herself in an oppositional critical site vis-à-vis the ruling groups and the establishment. But in much of the Arab world, for instance, where there is an almost total absence of freedom of expression, the intellectual has been playing this role for at least a whole century. Freedom of expression in the West is almost total (Eagleton might point out some of its limitations of course, and the invasion and occupation of Iraq have recently revealed other limitations) but the Word has very little effect, whereas in the absence of freedom in the Arab world, the Word has power. We need a ‘sociology of the Word’, as I have often suggested, in order to consider such issues in depth. Fuentes points out that Phillip Roth has said that in totalitarian regimes everything matters and nothing goes whereas in the liberal democracies nothing matters and everything goes. Fuentes goes on to comment that with Rushdie’s *The Satanic Verses* and the upheaval that followed its publication: “Suddenly, we all realise that everything matters, whether it goes or not.” (“Words Apart,” in Peter Booker, op. cit., p. 245.)

A sociology of the Word will help us assess a situation in which writing and art can be shocking, disturbing and subversive and one in which they cant be, much more accurately than to build an entire theory of interpretation on a weak basis by saying, as Frederic Jameson has done, that postmodernism is not shocking or subversive in American society but mirrors the consumer society of which it is a product. Jameson assumes that society has remained fixed and stable while artistic movements have passed as a current within it or in front of it on display. Some of them angered that society, so they were good; others did not so they were bad. Things are not as simple as this. Society has been constantly changing just as art has been, in fact probably more than art has been; the changes in the social order have often overtaken the changes in the literary sphere, helped by television and video and cinema and the internet and the black market in sexology and drugology and other “logies” of similar powers of seduction. Very little is shocking or disturbing now in, say, England. One notable exception remains or rather has burst into the fore: child abuse and child pornography. Sorry, I have forgotten another: saying something mildly disagreeable about the Jews. Otherwise, everything goes. Can we, in such a context, measure the value of anything by its *oppositional* nature? Yes. So let us write a book attacking the Jews, or let us write a book depicting an adult making love beautifully to a ten-year old girl or boy. That will be shocking, oppositional. But so what? We call it modernist? Postmodernist? Good, bad? I have no idea. Perhaps Jameson has the answer. But whatever the answer, does this not amount to turning being oppositional or making some group or another angry into a *universal* value of judgement? And are we justified in doing so? No, to rime with so.

10-

Theories travel, as Edward Said has brilliantly shown. They migrate and in their migration they huddle or nestle nicely into the climates, environments and nests which they find in their target places of migration: their *mahjar*. They are transformed and transforming. The rules by which this is achieved have been identified by Said in specific points.

But not only theories travel: whole disciplines, whole ideologies and systems of thought travel too. And in the process they don’t remain PURE. Nothing is pure, Edward has taught us; neither WE nor THEY nor cultures nor theories nor ideologies nor texts. Postmodernism itself embodies its own teachings: it is *impure*. And in its migration, its impurity and hybridity intensify and its murky consistency (inconsistency?) is heightened. But it is precisely this that generates its richness and importance. That postmodernism may not be oppositional and subversive in New York, as Jameson saw it some 20 years ago and took his vision of it as a basis for a value judgement of the postmodern, is of interest but not great importance for me as I view what writing a text like Elias Khouri’s or Adonis’s does in Arabic culture and social order. That Nietzsche declared 150 years ago that God was dead and his claim can be repeated anywhere in a western capital or countryside café or pub without any buildings being burnt down or any heads being severed is interesting but not a source of value judgment for me when I am discussing the centrality of the divine and the marginality of man in Arab society but don’t dare to say even: “Nietzsche declared once that God was dead.”

This is despite the theoretical principle that '*naqilu al-kufri laysa bi-kafirin*' (The transmitter of *kufr* is not himself *kafir*).

Theories too are relative and of relative value- not only potatoes are. Ideologies too are relative. Not only killing is relative, but the value of a written text or a film or a Satanic verse is relative. That is postmodern, but that applies to postmodernism too.

In this light, it is of interest to me that Eagleton believes postmodernism to be of little value for a number of reasons, one of which is that it is the product of a young generation that cannot even remember wars in Europe, but his view is not much more than interesting. A postmodern migrant way of perceiving, seeing, doing and relating can be of crucial importance within Arab culture and social order precisely because it is critical, offers a critique, is oppositional, even revolutionary. If it can persuade one disciple of Usama b Laden that views other than a Ladenite reading of Islam's position on women (or on Islam's relations to Christians or Jews) is permissible-let alone legitimate- it would have indeed been revolutionary and vital. If it can bring Nasr Hamid Abu Zayd back from his exile to participate in conferences in Cairo and to read a paper on the historical nature of religious texts, it would demonstrate its significance to human life at large, not only to holding conferences or to Nasr Hamid Abu Zayd.

So, everything is relative, of relative value, historical, bound to time and place, to traditions and futurist aspirations, to dozens of little connections and links and associations and implications. Postmodernism is not a fossil, final, complete, ready for the museum; it is fluid, and its fluidity is evident within the West and in its ability to flow over borders to other territories and to seep through soil, local soil and evaporate under local suns and into local spaces and to rain localised rain. What I can do with it is different from what an Oxford Fellow in the history of philosophy can do with it. For me it is, it has been and can be developed into, the most radical critique of culture we have known for decades.

One final point: I have here talked about postmodernism as a migrant bird; in fact this is not strictly speaking true in the case of Arabic. As I argued in a paper published back in the early eighties, Arabic *hadatha* (wrongly translated as modernity and modernism), has often been possessed by desires and anxieties which we now identify as belonging to a postmodern sensibility. The classical Arabic tradition had features that make postmodernist ideas appear as though they grew up there. Eco is said to have thought that postmodernism is an American phenomenon, but I have read him as saying that postmodernism is not a contemporary thing. Every historical phase has its postmodernism. I have and Adonis has argued this with reference to *hadatha*. I think it is true of postmodernism as well. But this requires another free space in which to flutter.■

❊ ❊ ❊

Oxford & Safita, Summer-Autumn 2003.



British Anti-Jewish Sentiments

in the Age of the Industrial Revolution

Muhammed A.Al-Aa'mi *

People are now reasoning about the Jews as our fathers reasoned about the Papists "hat a Jew will take no interest in the prosperity of the country in which he lives" because God has promised that, by some unknown means, and at some undetermined time, perhaps ten thousand years hence, the Jews shall migrate to Palestine. Is not this themost profound ignorance of human nature.

Lord Macaulay, 'Civil Disabilities of the Jews', (1831).

Perhaps no minority, religious or ethnic, has stirred more controversy and debate than that of the Jews. Involving varying and sometimes contradictory views and reviews, discussions on the Jews can be traced in literature and religion, art and philosophy, politics and sociology, folklore and mythology. In English literature, to be specific, the Jew makes recurrent appearance as an unmistakable character coupled with certain qualities, almost 'standardized'. This cannot pass unnoticed by any avid reading of English drama, fiction and poetry from the Renaissance to modern times. From William Shakespeare and Christopher Marlowe to present-day novel, the Jew is shaped in such away as to become the type of the cunning, opportunist and selfish usurer.

* University of Baghdad, College of Education for Women.

But irrespective of the fictional presentations and misrepresentations of the Jew in English belles lettres , it is feasible to reconstruct the un/biased opinions held on the Jews as mirrored in the more serious in-depth writings and arguments of the non-fictional prose works of the age of the industrial revolution. Here, the intellectual treatment of the Jewish minority is usually geared with the irritating and alarming atmosphere of a transitory period which saw developments that led to the making of our own epoch. Not only is this period significant for its vast transitions which foreran modern convictions and prejudices, it is also significant for the influence it exerted in the shaping of Jewish discontent and in the sharpening of their unrest within an opposing, anti-Semitic social climate in Europe. To be sure, this is the age that witnessed the accumulation of capital coupled with the predominance of ideas of nationalism and their consequent chauvinist offshoots. Such circumstances should have contributed to the making of Jewish antipathy to the social arena where they found themselves and, therefore, to the ripening of their aspirations for a racist movement which combines them into unified political action like Zionism: hence the relevance of this topic to our own era.

Although incidental, Carlyle's and Irving's (albeit American) references to Judaism are by no means insignificant as they come up within the context of their preoccupation with history as a 'Letter of Instructions'. 1 Both writers discuss Judaism to support their arguments to justify the advent of Islam as a reaction and correction to the deteriorating religious traditions of pre-Islam Arabia.2 In his early works, the Calvinist and Bible-bound Thomas Carlyle (1795-1881) echoes his obsession with the Biblical prophets with their painful search for ultimate truth, identifying his fictional hero, Teufelsdrockh, (an autobiographical figure, to be sure) with the wandering Jew.3 This self-identification with the wandering Jew is expanded to include the universal prophetic type with a covert predilection to define Carlyle's own social role.4 With an eye on his own future social aspirations, he presents history as a tool of prophecy.5

But outside the conceptualized 'wandering Jew', the incarnation of the insightful and heroic, Carlyle's opinion of the Jews deteriorates. He seems to draw a clear-cut dividing line between the sublime universality of the wandering Jew and the Jews in history. In the 'Hero as Prophet: Mahomet: Islam' (1840), he treats the Jews as a self-centered, closed ethnic community inferior to the Arabs so as to pave the way for his theory that they deteriorated in the course of time, losing the original tenets of their religion.6 They do not seem to him like the Jews of the Old Testament, chockfull with stories of the prophets. In his discussion of the Book of Job, 'one of the grandest things ever written with pen', 7 Carlyle infers that the noble universality of this book does not fit in with their sectarian awareness. 'One feels,' he states, 'as if it were not Hebrew: such a noble universality, different from noble patriotism or sectarianism' (Heroes, 49). For him, one of the significant virtues of the advent of Islam is its eradication of the confused and confusing Jewish 'vague traditions' (Heroes, 55) with their 'idle wire drawings' (Heroes, 63).

Carlyle's doubts about the Jewish mind's capability to produce 'A noble Book: all men's Book' (Heroes, 49) create a sonorous echo in the Orientalizing imagination of Sir Richard F. Burton (1821-11890). The latter's secular (at times atheistic) mentality, stemming from avowed anti-religious convictions, sets him free from the restraints that colored Carlyle's treatment of the Jews so as to pass outrageous attacks on the Old Testament. Based on the teachings of their holy writ, the Jews are forever enemies of non-Jews, according to Burton

There is no more immoral work than the 'Old Testament.' Its deity is an ancient Hebrew of the worst type, who condones, permits, or commands every sin in the Decalogue to a Jewish patriarch, qua patriarch. He orders Abraham to murder

Texts in English

his son and allows Jacob to swindle his brother; Moses to slaughter an Egyptian, and The Jews to plunder and spoil a whole people.8

It is this omnipresent awareness that the Jews make a closed blood community, professing a non-missionary religion based on the myth of the 'chosen people', which imposes on the Europeans suspicions that they are unreliable citizens. Citizenship comes second to religion. Indissoluble and self-alienating in the societies they nominally belong to, the Jews seem responsive to the foreign enemy and, therefore, apt to treason. It is accordingly not far-fetched to recall the cruelties that afflicted the Jews under the third Reich as an expression of the age-old accumulation of anti-Jewish sentiments that saw in the Jew a probable traitor in times of war or turmoil. The persistence of this suspicion is by no means baseless as historical evidence testifies to the dual and unreliable allegiance of the Jews. Washington Irving (1783-1859) in his account of the fall of the Iberian peninsula in the hands of the Arabs singles out treachery as a major factor in the rapid defeat of Gothic Spain.9 He dwells at length on the Jewish rabbi's secret meeting with the Arab martial leader, Tariq. His speech serves not only to display the Jews' readiness to hand Toledo to the conqueror, but also to mark the persecution imposed on the Jews by the Christians. 'Know, O leader of the host of Islam', states the old rabbi, approaching the Arab chieftain:

I am sent to thee on the part of the children of Israel resident in Toledo. We have been oppressed and insulted by the Chri-stians in the time of their prosperity , and now that they are threatened with siege , they have taken from us all our provisions and our money ; they have compelled us to work like slaves, repairing their walls; and they oblige us to bear arms and guard a part of the towers. We abhor their yoke, and are ready, if thou wilt receive us as subjects and permit us the free enjoyment of our religion and our property , to deliver the towers we guard into thy hands, and give thee safe entra- nce into the city.10

This embassy shows that the Jews are not really interested in their fellow countrymen and in who rules them as much as they are interested in their material prosperity and religious independence. Hence, their siding with the strong against the weak, the conqueror against the conquered. Whether Muslim or Christian, Arab or Spaniard, it does not matter. What matters most is allegiance to the religious faith that eventually isolates them from other people.

It should also be worth noting that, to the European mind, there is a persistent correlation between Arab and Jew. This European phenomenon, of course, is an outcome of the Aryan myth that flourished in this age and catered for the difference between the Aryan and the Semite. This distinction enhanced treating both Arabs and Jews merely as Semitic people with singular intellectual traits different from the Aryan. Even a humanist like Matthew Arnold does not escape this distinction, developing and expanding it to encompass two different mentalities denoted as 'Hebraism' and 'Hellenism'. 11 Under the influence of Ernest Renan and Count Gobineau.12 Arnold broadens the gap between the Aryan and the Semitic to be unbridgeable. In one of his less researched works, 'A Persian Passion Play', a treatise that focuses on the defeat of the Aryan Persians by the Semitic Arabs, he traces the incongruity between the two races to irreconcilable racial origins.13

At full swing in the age of the industrial revolution, susceptibility to Aryanism made most of the intellectual treatments of the Jews tend to put them in the same basket of the Arabs. Though distinguishing between Arab and Jews, Carlyle did assure his audience that the Arabs were of 'Jewish kindred' (Heroes, 48). The sweeping generalizations of Renan and Gobineau within the domineering categorization of Semite vs. Aryan gave vent to much diminutive statements of particular significance. It should

be significant to remember that a statesman, novelist and thinker like Benjamin Disraeli, himself of Jewish origin, tended to think of the Arabs as 'simply Jews on horseback, and all are orientals at heart'. 14 Even 'progressive' thinkers like Karl Marx and Frederick Agels were carried away by the same wave of Aryanism. In a letter to Marx (May 1853) Engels wrote, 'the Jews were nothing more than a small Bedouin tribe, like the rest'. 15 Writing back to his disciple (June) on the 'Hebrews and the Arabs', Marx noted a 'general relationship can be proved among all oriental tribes, between the settlement of one part of the tribes and continued nomadic life of the others'. 16 Racially, as well as religiously alien; the Jews were viewed with suspicion and treated with isolationist notions in nineteenth-century Europe.

Nowhere is the antipathy against the Jewish minority more clearly stated than in a significant essay by Thomas Babington Macaulay (1800-59) where he surveys the major accusations set against the Jews in an attempt to justify the eradication of the 'Civil Disabilities of the Jews' (January, 1831). Within the seemingly super-heated debate in the House of Parliament on whether the Jews were to be admitted into political power in an overwhelmingly Christian country, Lord Macaulay begins his defense of the Jews by recalling and criticizing the sectarian basis of depriving the British Catholics of assuming important positions in the government. His secular (as opposed to sectarian) frame of mind facilitates his approach to such governmental offices merely as 'crafts', professions not really different from that of a cobbler: do we ask a cobbler of his religion before handing our shoes to him for mending? 17 Secularism facilitates this puzzling juxtaposition between a cobbler and a statesman, a Catholic and a Jew.

But Macaulay's argument attains a convincing dimension by affiliating power with wealth. If the legislature is power, money is power as well. In the age of utilitarianism money manufactures members of parliament (CDJ, 136), according to Macaulay. Although meant to refute objections to the Jews' claims to assume political power, he fails to overlook the age-old inherent correlation between the Jews and usury as he begin his argument by a reference to the power of the creditor over the debtor (CDJ, 136). Rather than mobilizing anti-Jewish sentiments, as is the situation with Shakespeare's Shylock, Macaulay's argument seems to aim at pacifying the wrath of wealth by neutralizing and / or using it to serve multi-purpose ends. The moneylender is to be employed not isolated, accordingly. One is bound to conclude that the writer aims at passing a piece of implicit warning to the nation: if the legislators deprive the Jews of occupying important offices, their wealth / power may turn destructive and revengeful because 'where wealth is, there power must inevitably be' (CDJ, 136). Deprivation leads to isolation and, the latter, to desolation. He believes that the Jews could, not only nominate members of the parliament, they were also capable of exerting tremendous influence on the more decisive authority of the monarchy. Largely anticipating today's trans-border power of money, Macaulay believes that the money market (controlled by Jewish capital) is Trans-national and, therefore, global. In their Diaspora, the money-minded Jews can also be seen as Trans-border despots. In his analysis of the might capital could have on kings and presidents, he foreruns contemporary globalization. This precursor of globalization affirms that the

Jew may govern the money-market, and the money-marketmay govern the world . The minister may be in doubt as tohis scheme of finance till he has been closeted with the Jew. A congress of sovereigns may be forced to summon the Jew to their assistance . The scrawl of the Jew on the back of apiece of paper may be worth more than the royal word ofthree kings, or the national faith of three new American republics. (CDJ, 136)

The alarming risk comes from the hypothesis that the Jews prefer their faith to their country because an 'English Jew looks

on a Dutch or Portuguese Jew as his countryman' (CDJ, 136). But Macaulay is careful here, as he does not sort out the Jews for this ancient accusation, trying to include all other religious groups that suffer from discrimination in this category of unreliable patriotism. For him, allegiance to one's homeland corresponds with the justice allotted to him because the risks of 'foreign attachments are the fruit of domestic misrule'(CDJ, 137). Accordingly, he forges a piece of criticism to his own nation's maltreatment of the Jews. 'If the Jews have not felt towards England like children', he writes, 'it is because she has treated them like a step-mother' (CDJ, 137). Englishmen, he retreats to the past, used to 'murder them, and banish them, and rob them' (CDJ, 136). When he compares the exclusion of the Catholics from power with that of the Jews, Macaulay is not only condemning the cruelties with which his forefathers treated the Jews, he is also 'apologizing' to them implicitly. And the ultimate meaning of his argument is that 'their hatred to their countrymen would not be more intense than that which sects of Christians have often borne to each other' (CDJ, 137).

We, however, should not miss the covert implication of Macaulay's line of thinking: for the government to be sectarian, it means that it is ultimately turning fellow citizens into enemies. Injustice at home begets domestic enemies. Sectarian discrimination is an act of treason. And it is a grave treason for the members of the parliament to reason about the Jews 'as our forefathers reasoned about the Papists' (CDJ, 139), (Catholics in Britain remained subject to certain political disabilities till 1829) .18 If so understood, Macaulay is actually twisting the whole situation: those who accuse the Jews of readiness to treachery are themselves accused of infidelity to their own country due to their sectarianism.

To further support his argument, Macaulay ridicules the popular ideas held by the Britons on the Jews, particularly the idea of their destiny as wanderers waiting the time of their 'restoration' to Palestine. He dismisses such ideas as legends, unattainable and impossible. Comparable to the Christian belief in the return of the Messiah, the Jews' return to Palestine, 'at some undetermined time, perhaps ten thousand years hence' (CDJ, 139), is sheer myth! Ironically, he tries to verify this hypothesis by asking his fellow countrymen to check if the British Jews behave like sojourners, temporarily residing in Britain (CDJ, 140). In line with the growing contemporary views that the Holy Writ should not be taken at its literal, surface meaning, Macaulay thinks that some of the scriptural prophecies were misunderstood and mistaken for indisputable facts (CDJ, 140). With devaluing and belittling such talk about the Jews' aspirations to Palestine, he turns to the 'religion of mercy' to eradicate the intolerance against them (CDJ, 141). It is interesting to note that the Jews did not have to wait 'ten thousand years' to migrate to Palestine as they were admitted into this multicultural, multi-religious land by the British empire whose 'Balfour Declaration' served as the cornerstone in the foundation of the Zionist entity.

My gesture of surveying the popular hostility to the Jews (as mirrored in literature) in the nineteenth century is by no means purposeless, as it is no futile retreat to a vestigial past. This hostility to the Jews flared up in an age that saw the making of modern Europe. Alienated and maltreated by the newly industrialized states (Britain, in particular), they were forced to find their way into the making of a political, race-friendly movement, a movement that aimed at combining them and establishing a Jewish 'state' for them outside Europe. Zionism is, therefore, a Western, European phenomenon which, unable to pacify the anti-Semitism of the age, sought to escape European hatred into the Arab-Islamic East where age-old tolerance made it possible for them to penetrate the land and the natives. First, they tried the permission of the Ottoman Empire; and then they capitalized on the support of Britain and France that had the lion's share in

the dismantled empire of the Turkish 'sick man'. One is, therefore, bound to believe that the 'Sykes-Picot' pact between the European super powers, and the consequent British withdrawal from Palestine were meant to create a power 'vacuum' for the Jews to fill. This is the embodiment of the, then, 'New World order' envisioned by European colonialism in its golden age. While the race-friendly London was feeding on the popular hostility against the Semitic Jews, Jerusalem was being victimized by faults not of its own.■

Endnotes

1- Thomas Carlyle, 'On History Again', The Works of Thomas Carlyle, vol. XXVIII (New York: Ams Press, 1980), p. 167.
2- Consult: Muhammed A. Al-Da'mi, ' The Intellectual Significance of Carlyle's and Irving's Commentaries on the Pre-Islamic Religions of Arabia', Medieval Encounters: Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue, vol.3, no, 2(July 1997), pp. 142-157.
3- Thomas Carlyle, Sartor Resartus: The Life and Opinion of Herr Teufelsdrockh, in The Works of Thomas Carlyle, vol.1 (New York: Ams Press, 1980), p. 121.
4- David De Laura, 'Ishmael as Prophet: Heroes and Hero-Worship and the Self-Expressive Basis of Carlyle's Art', Texas Studies in Literature and Language, II (spring, 1969), pp.705-732.
5- Al-Da'mi, pp. 142-157.
6- Thomas Carlyle, 'On History', in The Works of Thomas Carlyle, vol. xxvii (New York: Ams Press, 1980), p. 83.'
7- Thomas Carlyle, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, in ibid., vol. v., pp.84-9. Subsequent references to this book are to this edition and will be incorporated within the text with page number: (Heroes, p. no.).
8- Richard F. Burton, 'Terminal Essay', in The Book of the Thousand Nights and Night, trans. By R. F. Burton, vol. VIII (London: H.S. Nichols Ltd., 1897), pp. 162-3, n.3.
9- Washington Irving, The Conquest of Spain (New York: The Continental Press, N.D.), pp. 64 and 79.
10- Ibid., p.89.
11 The intellectual tenets of Hellenism vs. Hebraism are best shown in Matthew Arnold's Culture and Anarchy in The Complete Prose Works of Matthew Arnold, ed. by R. H. Super (Ann Arbor: The Univ. of Chicago Press, 1980).
12- For an idea on the mutual influence between Renan and Arnold, consult: Flavia M. Alaya, 'Arnold, Renan and the Popular Uses of History', Journal of the History of Ideas, 28 (Oct., 1967), pp.551-574.
13- Muhammed A. Al-Da'mi, 'The Aryan Dimension of Matthew Arnold's Approach to the Arab-Islamic Orient', Journal of the College of Education for Women, vol. 13, no. 1 (2002), pp. 127-131.
14- Quoted in Edward W. Said, Orientalism (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), p.102.
15- Karl Marx and Frederick Angels, On Religion (Moscow: Progress Publishers, 1985), p. 104.
16 Ibid., p. 106.
17- Thomas Babington Macaulay, Lord Macaulay's Essays and Lays of Ancient Rome (London: Longman's, Green, and Co., 1920), p. 135. Subsequent references to this work are to this edition and will be incorporated within the text with page number: (CDJ, p.n.).
18- David Daiches, A Critical History of English Literature, vol. 4 (London : Secker & Warburg, 1972), p. 944.